

ARTE
EN
AMERICA Y FILIPINAS

CUADERNO

3

LABORATORIO DE ARTE
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1949

A Carriazo
2148LABORATORIO DE ARTE
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ARTE EN AMERICA Y FILIPINAS

DIRECTOR: ENRIQUE MARCO DORTA

CUADERNO 3

1949

TOMO II

SUMARIO

	PÁGINAS
Tormo, Elías.— <i>El pintor Ginés Andrés de Aguirre.</i>	1
Marco Dorta, Enrique.— <i>El barroco en la Villa Imperial de Potosí</i>	33
Möller, Carlos Manuel.— <i>La Catedral de Caracas</i>	75
Hernández de Alba, Guillermo.— <i>Arte en Colombia: El Santuario de Monguí.</i>	85
Muriel, Josefina.— <i>Conventos de monjas en Nueva España: Oaxaca y Guadalajara</i>	91
Sancho Corbacho, Antonio.— <i>Azulejos sevillanos en Lima</i>	97
V A R I A .—Montoto, Santiago: <i>Impresión y venta de la «Fábrica del Escorial» en las Indias</i>	107
Guerrero Lovillo, José.— <i>Las musallàs hispano-musulmanas y las capillas abiertas de Nueva España</i>	111

ARTE EN AMERICA Y FILIPINAS se publica sin fecha fija, por cuadernos de unas cien páginas. Cada tres cuadernos formarán un tomo. La correspondencia diríjase al señor Secretario del Laboratorio de Arte. Universidad. Sevilla.

EL PINTOR GINES ANDRES DE AGUIRRE. SU ETAPA ESPAÑOLA*

POR

ELIAS TORMO

I

Del pintor yeclano del siglo XVIII, Ginés Andrés de Aguirre no sé que haya más fuente de información biográfica que la aprovechada por el benemérito Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. El Sr. Baquero Almansa, el ilustre murcianista, en su *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos* (Murcia, 1913), en el caso de Aguirre, a diferencia de tantos otros, no pudo añadir noticia alguna, y se redujo a redactar de otra manera que Ossorio (por tanto, menos auténtica) la nota biográfica que publicó Ossorio, primero en 1868-69 y después (con sólo el cambio del último párrafo) en la segunda edición de su libro en 1883-84. El norteamericano Lamborn es quien añadió una sola noticia, la que por cierto no veo recogida, como diré después en el último historiador del Arte en Méjico, país en que vivió y en que pintó Aguirre en los tres últimos lustros de su vida.

* Juzgamos de interés dar a conocer este artículo, publicado hace años en el *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Año II. N.º II (1923), que tuvo escasa difusión en España y creemos desconocido en América.

En las 30 ó 40.000 notas de referencias biográficas de artistas españoles (a despojo que va siendo muy integral y sistemático, de libros y de revistas) que constituye hoy el *casillero* de trabajo de mi Sección de Arte español medieval y moderno del Centro de Estudios Históricos, sobre Ginés Andrés de Aguirre no hay más de tres referencias: Ossorio, Lamborn y Baquero.

Recurriendo a mis notas manuscritas, y a una de mis rebuscas más sistemática, va a ser hacedero el ensayo provisional de monografía que me pide el Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia, y a los efectos prácticos que diré, y que tienen a bien acoger de mi iniciativa, hace tiempo anunciada.

El texto de Ossorio y Bernard, ignoro de donde se tomó, y no lo creo redactado por el simpático erudito periodista; pero se vé que se copió por él con escrúpulo: me refiero a los tres párrafos primeros, y (en la segunda edición) al quinto y último, pues el cuarto y penúltimo es de personal redacción.

Antes, Cean Bermúdez no incluyó a Aguirre en sus biografías, seguramente porque no incluía nunca a los vivos en el año 1800, y porque él creía vivo a Aguirre sin duda, que por entonces debió de morir en Méjico. El Conde de la Viñaza en las adiciones a Cean (papeletas de don Valentín Carderera, principalmente), no pensó en Aguirre tampoco, aunque su criterio cronológico era más elástico para los hombres de arte del siglo XVIII que hubieran fallecido aun algo entrado el siglo XIX (como fué el caso de Maella y de Goya). De otro modo la preterición de Cean sería inusitada, pero tendenciosa, y ciertamente no lo es; la preterición de Viñaza no tiene significación alguna; redúcese a no tener nota o noticia que poner en las *Adiciones*.

El texto del Ossorio dice así:

«*Aguirre (D. de Ginés de)*.—Pintor de crédito a fines del último siglo. Nació en Yecla en 1731, y trasladado a Madrid en su niñez, asistió a los primeros concursos de premios abiertos por la

Real Academia de San Fernando, así que se verificó su instalación definitiva, tomando parte en los de 1753, 1754, 1756 y 1757, en el último de los cuales obtuvo el premio segundo de la primera clase.

»En el siguiente año fué pensionado por el Rey con 150 ducados anuales para que más desahogadamente pudiera continuar sus estudios, con tan buenos auspicios principiados, y Aguirre aumentó sus esfuerzos para corresponder a la gracia del Monarca, hasta conseguir dos años más tarde el premio primero de la primera clase en la citada Academia.

»En 1763, estando aún pensionado, se presentó también a disputar el premio extraordinario ofrecido al artista que en una obra de más mérito inmortalizase la defensa del castillo del Morro en la Habana; pero menos acertado o menos feliz que su competidor don José Rufo, tuvo que abandonarle la palma de la victoria.

»Prueban la fecundidad de este artista los innumerables retratos de Carlos III que pintó para varias capitales y pueblos de España, a lo que se refiere una carta en verso, sin nombre de autor, que nos facilitó un amigo muy aficionado a las letras y a las artes, y dice entre otras cosas:

«Sigo pobre y me consuelo,
pues por la gracia de Aguirre,
no veo al Rey en monedas
y en retratos me persigue»

»La Academia de San Fernando conserva de este pintor, *Un joven embozado* y *El Conde-Duque de Olivares*, copias de Velázquez, y la *Destrucción del Ejército de Senacherib*, copia de Jordán. También pintó varios frescos en la parroquia de Santa Cruz.

»Al fundarse en 1785 por el Rey Carlos III la Academia de Méjico, don Ginés de Andrés y Aguirre fué mandado a la misma como primer director en aquella capital, donde residió trece o catorce años hasta su muerte, no dejando en obras ni discípulos cosa de importancia.»

Hasta aquí el texto de la segunda edición del Ossorio.

Los párrafos todos menos el final, están al pie de la letra en la primera edición de 1868; pero el párrafo final sólo aparece en la segunda edición de 1883-4; en cambio en la primera edición tan sólo decía: «Ignoramos la fecha de su muerte». Y es de notar, que por esta ignorancia incluyóse a Aguirre en una *Galería de Artistas españoles del siglo XIX*.

Más observaciones: La primera, que los tres primeros párrafos son hijos de una rebusca «documental», pero seguramente a base (pienso) de las memorias impresas de los repartos de premios y otras solemnidades de la Academia en el siglo XVIII. Se refieren tan solamente a la carrera de alumno de Aguirre. Dice, en efecto, Ossorio y Bernard, página 3 del Apéndice de la primera edición, defendiéndose de un cargo formulado contra el libro: «Nos cumple manifestar que todos, absolutamente todos los datos en que descansa nuestra obra, se hallan copiados, salvo error de pluma, de diferentes memorias, actas, listas de premios, catálogos de Museos, colecciones y exposiciones públicas y demás documentos conducentes a nuestro objeto.»

La segunda, es que el párrafo tercero en su prosa, lo creo solamente apoyado en los versos que se transcriben. Y digo esto, porque habiendo yo visto numerosísimos retratos de Carlos III (en Ayuntamientos, en Universidades, en Audiencias, etc.) no me saltó la firma de Aguirre, el cual, copiando como copiaría modelos de Mengs o de Calleja o de otro pintor de cámara, no los había de firmar, aparte de que en aquel reinado no solían firmarse muchas pinturas y menos los retratos de personas reales.

La tercera, que el párrafo cuarto se pudo tomar de los ahora raros Catálogos (abreviadísimos) de la Colección de Cuadros y esculturas de la Academia, de que sólo existieron dos redacciones y cuatro ediciones, 1818 y 1819, 1824 y 1827: fechas tan próximas a la vida madrileña del pintor yeclano que dan plena fe de ser suyas las curiosas copias.

La cuarta observación, que el párrafo último y nuevo en la segunda edición pudo deberse a información de las mismas impresas actas de San Fernando, o de las inéditas, mas también pudo ser especie recogida de la notoriedad del hecho. Es más probable lo primero, por razón de marcarse la fecha, la de 1785.

Y ahora, dos nuevas observaciones, ya referentes a la biografía en la recensión del libro de Baquero. La primera es, que debe proclamarse como inspiración de su pronunciado murcianismo, el atribuir a Floridablanca y a su protección de copaisanaje, la ida de Aguirre a Méjico, cuando, como se habían fundado en la península las Reales Academias de San Fernando, de Madrid, de San Carlos, de Valencia y de San Luis, de Zaragoza, se creó la de Bellas Artes también (como todas), de San Carlos, de Méjico, ya que a Méjico, aparte el pintor, fueron un grabador, un escultor y un arquitecto escogidos, pero para trance siempre duro de emigración, y no era murciano sino el pintor; valenciano, Manuel Tolsá, el dictador allí en la Arquitectura y Escultura; aragonés el grabador (en hueco y láminas) Gil, y madrileño el arquitecto González Velázquez, etc.

Y la segunda observación es al nombre del pintor, y valga para corroborar el criterio general dicho, sobre redacciones original o de traducción. El Sr. Baquero dice en nota: «Su verdadero nombre (el de don Ginés de Aguirre, que dice, y repite en el texto) era Ginés de Andrés y Aguirre». Del Ossorio lo que parece deducirse es que de alumno se le mencionaba como «Ginés de Aguirre» y al designarle Director de la Academia de Méjico, «Ginés de Andrés y Aguirre»; diversidad que en lo histórico se observa infinitas veces en toda aportación documental. Los documentos madrileños que nuevos aportamos dan, sin embargo, la razón a Baquero, al menos.

Sobre los textos comentados de Ossorio, sólo era de añadir el siguiente, de Mr. Lamborn, en el capítulo VII del *Painters of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, in Mexico*. (Pintores

en Méjico de los siglos xvi, xvii y xviii): «José Ginés de Aguirre, a «painter from Spain to the Academy of San Carlos about 1785. He has á fresco in the Sagrario Metropolitano». (Un pintor que fué de España en 1785 a la Academia de San Carlos. Tiene una pintura al fresco en la iglesia llamada Sagrario (o capilla de Comunión) conjunta a la Catedral de Méjico). Cítale el segundo, mas en una lista de coetáneos de más de un centenar, siendo de presumir (supuesto el carácter del libro de Lamborn, con miras a coleccionismo, norteamericano-mejicanista) que esta cita de los frescos del Sagrario conste en el libro de R. Lucio, intitulado *Reseña histórica de la pintura mexicana*, de que no he logrado ver ejemplar.

El moderno historiador Francisco Díez Barroso, en su hermosa obra ilustrada *El Arte en Nueva España* (publicada en Méjico, en 1921) no dice palabra de Aguirre, ni aparece su nombre en el Índice analítico, más preocupado el mejicanista-hispanista de la pintura castiza que de la neoclásica y todavía más de la arquitectura y escultura.

Si siempre es interesante saber la fecha de la muerte de un artista, mucho más útil es en la Historia del Arte conocer la fecha de nacimiento, porque nos da seguridad del ambiente artístico y cultural en que se formó, tan mutable siempre al sucederse de las modas y las escuelas.

En el caso de Aguirre importaba más, por comprender sus relaciones con Maella, subordinado a este Aguirre como veremos después, con no ser Maella de otra generación más granada, sino al contrario siendo más joven que Aguirre. En 1731 se suponía nacido a éste, y en 1738 a Maella. Para cerciorarme, me dirigí al arqueólogo don Cayetano Mergelina, y por mediación suya puedo aprovechar aquí un trabajo de Juegos Florales de 1907, inédito, y no conocido del Sr. Baquero.

Los Juegos Florales fueron en la misma Yecla, y se veía que iba a quedar desierto y sin concursantes el tema *Biografía de un yeclano ilustre anterior al siglo XIX*, designado y con premio ofre-

cido por el también yeclano ilustre exministro de la Corona, don Pascual Amat, cuando un compatriota redactó y presentó al concurso, pero sin opción a premio, una biografía de *Ginés de Andrés y Aguirre (el pintor Aguirre)*, que el propio escritor, en carta muy amable al Sr. Mergelina, califica modestamente (es una elocuente y patriótica biografía, pero basada exclusivamente en el texto del Ossorio y Bernard), pero que contiene aportación documental la partida de bautismo y un interesante comentario de la misma que nos precisa el problema de los apellidos del pintor.

Por la bondad del aludido don Fausto Ibáñez, vamos a publicar el texto y su comentario, inéditos.

Copia exacta de la partida de bautismo del biografiado, que se halla al folio 288, vuelto del libro 10 de Bautismo de la parroquia de la Asunción de Yecla:

«Ginés hijo de Salvador Andrés y de María Rodríguez» [al margen].

En la villa de Yecla en cinco días del mes de noviembre de mil setecientos veinte y siete años. Yo don Antonio Marco Azorín, Cura de la parroquia de dha villa bapticé y chrisimé a Ginés, hijo legítimo de Salvador de María Rodríguez, vnos y naturales de dha villa, el cual nació el día veintuno del mes de octubre próximo pasado a las nueve de la noche, fueron sus compadres José López, vecino de dha villa a quienes advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones siendo testigos Roque Román Vicente, José Chinchilla y Pascual Carpena assimismo vecinos de dha villa y para que conste lo firmo.—Ldo. Ant.º Marco Azorín (Rubricado)».

«La diferencia entre el apellido del pintor Aguirre y el de su madre se explica fácilmente (dice el Sr. Ibáñez), sabiendo que en Yecla se empleaba por los Rodríguez y por los Aguirre ambos apellidos indistintamente y antes habían sido apellidos unidos; el

apellido Aguirre no existe hoy entre nosotros; lo que fué un ilustre apellido, es hoy un apodo, y aun existe con el nombre de los «Aguirre» una familia en la que todos sus miembros ostentan el apellido Rodríguez; algunos tratan de explicar el uso del Aguirre, por Ginés Andrés, en aquella vieja costumbre por la que, al contrario que hoy, el marido tomaba el apellido de su mujer; pero esto, después de la declaración anterior, no es aceptable.»

Era, pues, el bautizado, a obedecerse entonces lo legal en el siglo XIX, «Ginés Andrés y Rodríguez» de «verdaderos» apellidos, y probablemente sería su madre «Rodríguez Aguirre» (pues «Aguirre», palabra vasca, no puede ser un verdadero apodo en tierra de Murcia), y el hijo se vino a llamar «Ginés de Andrés y Aguirre».

La partida copiada, a mi ver, e indiscutiblemente la propia del pintor, rectifica la cifra del año de su nacimiento, que fué en 1727, y no en 1731, fecha esta última que se sacaba (sin decir de dónde) del libro de actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En efecto, en la de 28 de agosto de 1760, al otorgarle el segundo premio a don Ginés Aguirre, se le dice natural de Yecla y de veintinueve años de edad, según la nota circunstanciada que estampó don Francisco Cáceres Plá en un estudio publicado en *La Verdad* de Murcia en 5 de mayo de 1922, casi reproducción de otro que publicara en *Las Provincias de Levante* de la misma Murcia en 2 de marzo de 1901. Todo ello, según nota que, por conducto del Sr. Mergelina me comunicó desde Yecla don José del Portillo.

El cual, por otra parte, registrando los Índices (de 1701 a 1746) de los *quinque libri* parroquiales, sin dar con otra partida de nacimiento que la dicha, nos ofrece la fecha de 1764 (folio 193, que por cierto no llega a haber tal número en el libro correspondiente) como de los desposorios con Antonia Yago, de un Ginés Andrés que puede ser nuestro pintor (vuelto a Yecla a casarse, ya de

treinta y siete años, desde Madrid), pero que también pueda ser que se refiera a algún deudo y homónimo.

Estas son, por ahora, todas las noticias que pude aprovechar para la biografía de Andrés Aguirre con la lamentable consecuencia siguiente.

En resumen: que conociendo en sus líneas generales la vida de Aguirre, salvo el meramente aludido fresco de Méjico, y las copias de Velázquez, de Ardemans y de Lucas Jordán en la Academia de San Fernando, de que trataremos en apéndice, no podría conocerse, y en efecto no podía señalar el Sr. Baquero en 1913, fecha de su tan erudito *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos, con una introducción histórica*, obra original alguna de Ginés Andrés de Aguirre. El estilo del pintor yeclano nos era por tanto a los peninsulares desconocido, pues al fin en una copia, si la factura es cosa del copista, el estilo es del copiado: dibujo, composición y colorido.

II

Olvidábase así (y se verá que el olvido arrancaba del tiempo de Fernando VII) que Aguirre había sido para la Real Fábrica de Tapices de Madrid uno de los muchos pintores de modelos (*cartones* se llaman, y los llamamos, pero son siempre pinturas al óleo sobre lienzo). Y fué proveedor de dechados para el tejido pictórico, en dos momentos o períodos o más bien modas distintas: cuando primeramente los pintores españoles los elaboraban a gran tamaño, las figuras de tamaño natural, pero copiando o imitando los cuadritos flamencos de Teniers, o los no menos pequeños holandeses de Wouwermans, o bien los grabados que de ellos corrían; y después cuando en segundo lugar una nueva generación (la de Goya y Ramón Bayeu, cuñados), dejando las escenas de kermeses, cabalgadas y tabernas flamencas del siglo xvii, dió a los tapiceros

escenas populares españolas del siglo XVIII, campesinas con predilección, también de caza y de pesca, y de viajes, etc. Aguirre fué uno de los elaboradores del género tapicero que se llamaba *tenieres*, pero también uno de los costumbristas españoles, con los citados, coetáneos todos del poeta de teatro popular, el insigne sainetero don Ramón de la Cruz.

Quien abreviadamente restableció el nombre de varios de esos en general modestos pero simpáticos artistas fué don Gregorio Villaamil, en su libro *Los Tapices de Goya*, que no es de ayer, publicado en 1870, poco después de la primera edición del Ossorio y Bernard, quince años antes que la segunda y más de cuarenta años antes que la del *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos, con una introducción histórica*. Si en él las citas de todos, y las de Aguirre por ejemplo, son escasas y rápidas, ocupado tan principal y casi exclusivamente de Goya y sus *cartones* de tapices, la denuncia de la mina estaba hecha, y la posibilidad de completar el estudio monográfico, bien llana, fácil y hacedera.

Las citas, meras citas, de Aguirre en el texto de Cruzada (páginas 23, 33, 89, 91 y 109), se reducen a poner el nombre de Aguirre en lista de los colaboradores (en copias y originales aludidos) en cinco párrafos distintos, con sola alusión a fecha por el período 1776-80. La única cita en el copioso apéndice de documentos (página XVIII), nos dice que se pagaron *cartones* a nuestros pintores en cuentas tomadas en 4 de febrero de 1779, y en ellas esta frase: «Dos (pinturas ejecutadas), por don Ginés Andrés de Aguirre (justipreciadas) en 8.000 reales». Ni más ni menos. Pero conocedor Cruzada de tantos documentos sueltos, a más de los que publicó, y conocedor sobre todo de los inventarios en totalidad, aunque sólo publicara los números referentes a Goya, era para mí seguro que de su rebusca informadora de 1869 —cuando en período revolucionario se trató de crear un gran Museo de tapices en el Escorial, de cuya Comisión organizadora era don Gregorio el Secretario (y el todo)—, debían de proceder las *especies*

tan confusas y erradas a veces de los cicerones o empleados del Escorial o del Pardo, cuando atribuían a uno u otro pintor (nunca o pocas veces a Aguirre) este o el otro tapiz. Y era para mí más seguro y casi cierto, que de dicha rebusca de Cruzada se debió de beneficiar el fotógrafo *Laurent y C.^a*, que por 1880 (?) completaba sus clichés de tapices, publicando uno, uno solo, el de la cabalgata y dama de sombrilla montada, que yo numeraré luego con las letras AA, diciéndolo de Aguirre como copia de un Wouwermans, cuyo original ignoro dónde se hubiera de hallar (fotografía número C-604). En los catálogos de fotografías de dicha Casa (después *Casa Lacoste*, ahora *Casa Roig*), que en esto de tapices no se elaboraron sin alguna colaboración erudita, se traducía eso, en francés *G. de Aguirre, d'après Wouwermans*. Por tal dato fotográfico, cuyo origen de información nadie sabía, pudo la Enciclopedia Espasa publicar el cartón en el artículo de Aguirre.

Sin embargo, de los estudios del Sr. Conde de Valencia de D. Juan sobre las antiguas tapicerías de la Corona, la parte de los tapices modernos, diecisietecentistas o setecentistas, de la fabricación española no se había vuelto a estudiar después del libro de Villaamil, cuando en 1919, tuvo la bondad S. M. el Rey de llamarme para mostrar su regio deseo de presentar en la Exposición de Arte Español en el *Petit Palais* de París, con una gran muestra de los tapices de Goya, un gran libro en que se estudiara la regia colección (absolutamente por razón de los tapices flamencos del siglo xvi, la primera del mundo) y a la vez se hiciera la historia de la manufactura española de tapices del siglo xvii.

El plazo para el magno empeño del libro era angustiosísimo, de cuarenta y cinco días, y se me honraba con lo imposible del encargo en consideración a haber yo estudiado y publicado años antes trabajos sobre las Tapicerías flamencas del primer tercio del siglo xvii, la maravillosa serie de series, única en el mundo, gloria de la Casa Real de los Austrias de España y después de los Borbones.

Al ofrecer a S. M. lo que me prometí hacer, es decir, no hacer nada en febrero corrido y marzo de aquel año sino el libro, solicité real licencia para la colaboración de don Francisco Javier Sánchez Cantón, Subdirector del Museo del Prado, mi antiguo discípulo, acostumbrados como estábamos ambos a la colaboración.

Pero, correspondiéndome entre otras partes todo lo referente a la fabricación española, luego vi que el aprovechamiento de los documentos del archivo del Real Palacio, así los que Cruzada anotó o copió para su estudio de Goya como otros que él no conoció, exigía o muchísimo tiempo o algún recurso, y fué éste que mis alumnos (ya licenciados en Historia), por tandas, colaboraran, principalmente leyendo y copiando los documentos que yo les señalaba previamente, y con más frecuencia los largos inventarios o listas de cartones de tapices. Ellos mismos (que merecieron del Rey el encargo que me dió de que les significara su real agrado por el servicio prestado), hacíanse mutuamente la corrección de las copias, leyendo uno y corrigiendo otro. Y señalo estos detalles, para explicar erratas que sobre todo se adivinarán en las cifras de ancho y largo de los cartones, todavía advirtiéndome que en los mismos documentos de archivo (al fin copias de borradores) suelen abundar tales erratas de cifras también.

La casi totalidad de la información documental lograda, no se había de aprovechar, y no se aprovechó, sino en brevísima síntesis en el libro con gran lujo generosamente publicado por D. Alfonso XIII, —destinando los productos de la venta para instituciones de beneficencia española en París—, y que pudo publicarse (texto, con la traducción francesa a la vez, fotograbados y láminas en color en gran número y la soberbia encuadernación) a los cincuenta y siete días del encargo, con sólo dos días de retraso (no doce), pues también la Exposición aludida tuvo que retrasar diez días su apertura. Se intitula la obra *Los Tapices de la Casa del Rey N. S. Notas para el Catálogo y para la Historia de la Colección de la Fábrica*. (Madrid. Mateu, 1919).

Aplazado por ahora el libro mayor, el *Catálogo total*, conservo inéditas las listas documentales de los *cartones* de los pintores de nuestra Corte de todo el siglo XVIII, proveedores de modelos para tapices: Houasse, Procaccini, Sanni, Anglois, Corrado, Amiconi, extranjeros; y españoles, Antonio González Ruiz, Antonio González Velázquez, la Calleja, Barbaza, Salas, Castillo, Aguirre, Ramón Bayeu, Goya, sobre todos, y Zacarías González Velázquez, finalmente.

De todos ellos, pues, ofrecen las copias de inventarios y otros documentos un buen complemento inédito a sus biografías y a sus catálogos de obra conocida.

Para aprovechar lo referente a Ginés Andrés de Aguirre, voy a dar copia textual de la parte de documentación que a él se refiere: en general copiada a la letra, aunque no respetando la ortografía de las palabras, sino en ortografía moderna, y con la excepción de las medidas que se copiaron en cifras y abreviaturas a veces, y que colocaré en orden constante, primero el alto y luego el ancho.

Aunque lo acostumbrado es dar los textos documentales sin comentarios y sin enlaces, he creído mejor y aun necesario seguir aquí otro sistema, relacionando entre sí todos los inventarios, a base de la comparación de lo que dicen, del estudio de los tapices del Pardo y el Escorial, y de los cartones subsistentes. Con todo ello, relacionándolo, y con trabajo penoso, que en parte ahorraré al lector, ordeno todas las composiciones de Aguirre por medio de letras A, B, C, D... etc., y al agotarse las mayúsculas, recurriendo a las letras dobles, mayúsculas también, AA, BB, etc. Con alguna duda (pues las descripciones de los lienzos a veces son diminutas llegaré a la FF, con un total de 32 cartones documentados como de Aguirre. Goya, que trabajó todavía para tapices cuando Aguirre marchó a Méjico, alcanzó a pintar (y con genial facilidad) hasta 45 (sólo 30 cuando se supone el gran viaje de nuestro pintor yeciano).

La primera vez que los documentos nos hablen de uno de los *cartones* se le señala (a guisa de número) una letra mayúscula, o en su caso, letra doble. Cuando en nuevos documentos se mencione de nuevo repetiré su letra o doble letra, pero entre paréntesis. No les doy número, sino tales letras, por no acrecentar la confusión con los números en diversas numeraciones de los inventarios, que a veces tienen o que les di yo.

Cuantas frases vayan entre corchetes [así] son mías.

Los documentos, por último, se ordenan por orden cronológico, con posible error, pues algunos no tienen fecha y la tengo yo que incluir.

DOCUMENTO N.º 1

Noticia de los pintores que han ejecutado cuadros para diseños de tapicería y alfombras (pág. 99 del legajo de Fábrica Real de Tapices de Santa Bárbara, en el Archivo del Real Palacio).

Primeramente, desde el mes de octubre de 1749 se ejecutaron las obras y ocurrieron por dibujos de David Teniers [pintor flamenco del siglo XVII] y lo mismo las de los años 1750-56-59-60-61-62 y 68, pero se ignora si son originales [!] o copias sacadas por los pintores que abajo se expresan u otros distintos de que deberá dar razón el Director de la Fábrica, como igualmente de los diseños que pintaron el profesor Amiconi para la tapicería de las cuatro estaciones del año entregadas en 29 de diciembre de 1775 y los que pintaron don Ginés Andrés de Aguirre y don Ramón Goya [sic: quiso decirse: «don Ramón Bayeu y don Francisco Goya»] para las 72 piezas de tapices que se aumentaron en los reales sitios de San Lorenzo y el Pardo entregadas según certificaciones de 31 de diciembre de 1775, por lo que no expresándose en las relaciones el número de cuadros que estos pintores hicieron, corresponde se dé por el Director esta noticia. (Siguen numerados de 1 a 32 nombres de pintores, repetidos varias veces algunos, y fecha de las certificaciones consiguientes tan solo por orden cronológico, desde 1756).

.
24. D. Mariano Maella [se cita, porque se refería sin duda a cartones de Aguirre]. Certificación de 31 de diciembre de 1775).
.

29. D. Ginés Andrés de Aguirre, certificación de 31 de diciembre de 1775 [la fecha misma de la anterior aquí copiada y común a las once certificaciones últimas].

.....

Los referidos pintores son los que constan haber ejecutado los diseños para la Real Fábrica de Tapices, según las cuentas y relaciones por menor que ha presentado el único director de ella a que se refiere esta noticia dada en Palacio a 24 de mayo de 1775 [sic].

OBSERVACIÓN.—Aunque aparece Maella en el número 24 y aunque en las varias citas de Cruzada Villaamil le menciona en lista de los pintores de cartones, yo no tengo, tras el repaso general de los documentos de Palacio, sino motivos para mantener la convicción de que Maella no hizo sino dar el nombre y alguna colaboración en los cartones de Aguirre.

Aquí según el orden cronológico, debería venir el documento, también general, ya publicado con el número 8 por Cruzada Villaamil (pág. XVIII de su Apéndice), pues su fecha es de 4 de febrero de 1779. No dice respecto de Aguirre sino la frase ya copiada; abono, en reales, de cartones: «Dos, por don Ginés de Andrés de Aguirre, en 8.000».

Por Real Orden de 26 de abril de 1779 se entregaron al Arzobispo de Toledo (Lorenzana) gran número de cartones de tapices, para que, como cuadros, sirvieran de adorno en la Catedral y en la fundación suya, Casa de Misericordia (el Alcázar) de Toledo.

En las listas de 24 cartones de asuntos bíblicos y de 209 de asuntos profanos, con mucho de Anglois, Antonio González Ruiz y Andrés de la Calleja (género Teniers) no se dió nada de los cartones de los que llamaré «costumbristas españoles», Goya, Ramón Bayeu, José Castillo y Ginés Andrés Aguirre.

DOCUMENTO N.º 2

De un inventario incompleto (nunca terminado) cuya cubierta dice: «Don Cornelio Wandergoten, Director de la Real Fábrica de Tapices de Madrid

—carga— que se le debe formar de pinturas para diseños.—Año 1871», y después de la Nota marginal, puesta antes de la número 176 y referente a las 175 anteriores. [No se copiaron directamente los números 141 a 148: véase después].

J. 177. Un cuadro (10 pies y 8 dedos de alto por 12 con 12 de ancho) que representa en primer término un muchacho con un perro que le está incitando a otros dos que están luchando; más adelante *un caballero que va a montar*, un palafranco que sujeta el freno y estribo, más otras varias figuras a pie y a caballo. De que dió recibo [de la pintura al pintor] el don Cornelio Wander-goten en 7 de junio de 1776, en cuya virtud se abonaron los 80 ducados de su importe en la . . . [?] de julio siguiente al pintor Ginés de Aguirre.

K. 183. Dos cuadros (el uno de 3 con 6 x 10) que representa dos soldados *a caballo delante de una bostería*, el uno en acción de beber y el otro como admirado, un (no legible) que coge su sombrero del suelo y otros personajes, y a lo lejos forma una vista de montaña, edificios, jardines y árboles;

L. 184. y el otro cuadro del mismo alto y ancho (3 con 6 x 10) que representa una *ribera* y en ella unos pescadores cargando de pesca un caballo, una *galera* con sus mulas y galereros [?] a caballo y otras figuras, todo adornado de árboles;— de ambos dió recibo don Cornelio en 10 de enero [?] y 14 de marzo de 1777, y los 30 ducados de su importe se abonaron al pintor don Ginés Andrés de Aguirre por R. O. de 25 de abril de dicho año.

M. 201. Un cuadro de 9 con 6 x 8 con 4 que representa un *mercado de caballos*, los corredores [?] mirando un caballo, un hombre montado galopando [?] en otro; un mariscal reconociendo la boca a otro caballo y varios hombres en acto [?] de comprar, todo adornado de árboles, ruinas [?], montañas y vista de país.—De que dió recibo don Cornelio en 22 de mayo de 1777 y se abonaron S/ 40 [?] al pintor don Ginés Andrés Aguirre, en virtud [?] de R. O. de setiembre [?] del citado año.

N. 218. Cinco cuadros, el uno de 9 con 6 x 8 con cinco, representa una cabaña de pastores arrimada a un pedazo de ruina, una mujer con dos niños, *peregrinos* pidiendo limosna y otras varias figuras.

O. 219. Otro de 3 con 10 x 5, representa *arneses de pescador* y una arboleda.

P. 220. Otro de 3 con 13 x 4 con 14, representa varias *verduras y frutas*, una cesta con peros y algunos árboles.

Q. 221. Otro de 3 con 14 x 5 con 1, representa el *equipaje* de un pastor y un perro echado al lado de la ropa, varios árboles a más distancia.

R. 222. Y el otro de 8 x 5 con 3 representa *una liebre y una garza*, y detrás de ella un gato como atisbando y una cesta medio tapada, sobre la cual está puesta toda la caza. De los cuales cinco cuadros dió recibo don Cornelio en 7 de julio de 1778 y en su virtud se libraron al pintor de Andrés Aguirre 60.400 reales en que se reguló su valor por Real Orden de 30 del mismo mes.

(Después del 241).

Otros dos cuadros hechos por don Ginés Andrés de Aguirre incluidos los 80 reales de su valor en la citada Real Orden de 19 de febrero de 1779 [pagos a don Antonio González Velázquez y a (?) don Francisco Goya] de los cuales dió recibo el citado don Cornelio en 30 de diciembre anteriormente [1778].

S. 242. El uno tiene 9 x 7 con 15, representa a un terreno frondoso, un *macho caído* con una carga, los arrieros admirados y otros procurando levantarlo.

T. 243. Y el otro de igual medida [9 x 7 con 15] representa la casa de un *herrador* y delante de ella dos hombres sujetando a un caballo, otro teniéndole de una mano para herrarle delante del Mariscal con el pujabante en la mano y a más distancia otras figuras y árboles.

OBSERVACIÓN.—Este inventario del año 1780 (según su primera hoja) y de 1781 (según su cubierta) se corta sin acabar en el número 298. Dicho documento es el mismo número 5 extractado en lo referente a Goya por Cruzada Villaamil: documento núm. 5.

DOCUMENTO N.º 3

Quenta de los quadros que he pintado para la fábrica de tapices por divujo y dirección de don Mariano Salvador y Maella, pintor de cámara.

Dos cuadros compañeros y cada uno tiene 5 con 5 x 4 pies de ancho que el uno.

U. representa un *perro* ladrando a un *gato* que está subido a un árbol y y otro escondido entre unas ramas enfurecido contra el perro, todo sobre un terrazo adornado de árboles y algo del país; el otro

V. representa un *gamo muerto* y un perro que le está oliendo, igualmente adornado con árboles y algo del país; otros dos compañeros de 2 con 13 x 6 que representa

X. el *Alcón y la garza luchando* en el aire con su terrazo y algunos árboles que le adornan,

Y. Otro represent aun *buitre devorando una liebre* sobre una peña y adornado de árboles y algunas hierbas y país que su precio Reales Vellones 1600.

Ginés de Andrés Aguirre.

Conformidad de Sabatini y el recibí de C. Wandergoten.

OBSERVACIÓN.—Va sin fecha: uno (anterior de 1776, muchos otros de 1782, 17 de enero).

La declaración que aquí hace Aguirre de que pintaba cuadros para tapices «por dibujo y dirección de don Mariano Salvador Maella» es terminante, y en relación con otros datos por los cuales se suponen varios conjuntamente de Maella y Aguirre. Todavía, del estudio de estilo pictórico se deduce claramente que la subordinación del segundo al primero debió de ser muy relativa, más bien con conveniencia y mutua, e hija, pienso yo, del carácter del uno y otro, tan infatuado el del valenciano pintor de cámara, artista de tan pobre técnica y tan neoclásico de orgullo, y modesto y sumiso el del pintor murciano. En la Historia del Arte son bien conocidos los casos de comanditas tales en que el pabellón cubre cual mercancía una participación del protector y explotador en la ganancia del subordinado. Todavía, sin embargo, debo hacer notar que Maella, el afortunado «pintor de cámara», era en dos lustros menor de edad que Andrés Aguirre.

Todavía debe observarse que fué después del viaje a Méjico de Andrés Aguirre, que se señala en el año 1785, es decir en 1786, cuando deseando la Corona tener de fijo dos «pintores del Rey» (menos categoría que «pintores de cámara») «para pintar (palabras de Goya) los exemplares de tapices y lo que ocurriera en palacio a fresco o al óleo» se promovió a Ramón Bayeu y a Francisco Goya, a designación de los pintores de cámara. «Bayeu puso a su hermano (añade Goya) y Maella a mí... ¡he dado gracias al Rey (añade)... y a Bayeu que dice que él fué la causa de que Maella me propusiera a mí y a Maella por ser yo de su parte propuesto» (carta de Goya a Zapaler de 7 de julio de 1786). La definitiva ausencia a la sazón de España de Andrés Aguirre, ya en

Méjico, explicaría en todo caso (si fuera preciso) por qué Maella obró en este caso como lo hizo en favor del cuñado de Bayeu.

DOCUMENTO N.º 4

Inventario de las pinturas que existen en esta Real Fábrica de mi cargo: pintados por don Ginés Andrés de Aguirre, bajo la dirección de don Mariano Maella. [Le correspondería tener el «número 6», entre 15 en total, pero no tiene signatura; cuando los otros sí que la tienen].

Z. Primeramente una representa una señora a caballo que encuentra a un cazador con sus criados y perros, el que presenta a la dama la caza. 10 y 8 x 8 pies y 8 dedos.

A 1. Idem. Otra representa un *joven a caballo* con dos criados y perros para la caza, él a la puerta de la ventana recibiendo *refresco* por mano de la criada. La ventera con un niño en la mano. 18 y 8 x 5 y 12.

B 2. Id. Otro representa una *zorra, conejos y perdices, muerto todo, y un perro que lo acompaña*. 6 y 6 x 3 y 8.

C 3. Id. Representa un *lobo cogido por una mano en el cepo* con diferentes árboles. 10 y 8 x 1 y 13.

D 4. Id. Otra representa una *mujer lavando al pilón* de una fuente con una cesta de ropa blanca a sus pies. 10 y 8 x 2 y 1.

E 5. Id. Otro representa un joven que está sentado en el suelo dando *limosna a un pobre*. 10 y 8 x 2 y 3.

F 6. Id. Otra representa un *jabalí muerto, un perro oliéndole*, por el suelo una escopeta y equipaje de caza. 6 y 6 x 3 y 8.

G 7. Id. Representa dos *conejos junto a sus viveras*. 18 y 8 x 1 y 13.

H 8. Id. Otra representa un hombre caído en el suelo, en la mano *derecha una cuerda* a la que tiene atado un perro. 10 y 8 x 20 y 12.

Estos ocho números figuran con los números 145 a 148 (pero no se copiaron) en el Documento de 1871 (Inventario general).

J 9. Id. Otra representa caballeros y señoras, criados y monteros que salen de su palacio a caza con halcones. 10 y 8 x 20 y 12.

U 10. Id. Otra representa un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol y otro a más distancia enfurecido contra el perro. 5 y 5 x 4.

V 11. Id. Otro representa un gamo muerto, un perro oliéndole; a los lados algunos árboles. 5 y 5 x 4.

X 12. Id. Otro representa el *balcón y la garza* luchando en el aire, sobre el terreno varios árboles. 2 y 13 x 6.

L 13. Id. Otra representa dos hombres cargando dos banastas de pesca a un caballo y otro sacudiendo su red. A más distancia una galera pasando un río. 3 y 6 x 10.

K 14. Id. Otra representa dos soldados a caballo *delante de una bostería, el uno bebiendo* en primer término, otro que coge un sombrero que está en el suelo; el huésped con un jarro en la mano. Su ancho y alto como el antecedente.

M 15. Id. Otro representa un *mercado de caballos*. En el primer término dos corredores mirando un caballo, en el segundo un hombre a caballo en ademán de galopar con que le está probando y más adelante dos hombres con un caballo que representa un mariscal mirándole la boca como para dar a entender su tiempo. 9 y 6 x 8 y 4.

O 16. Id. Otro representa en primer término *arneses de pescador*; junto a ellos varios peces, todo sobre un ribazo; a más distancia una arboleda que la puebla un celaje. 3 y 10 x 3.

P 17. Id. Otra representa varias verduras y frutas como son: un apio, berza, dos melones, una cesta con peros y membrillos, entre ellos dos orzas, todo sobre un terrazo. 3 y 13 x 4 y 14.

Q 18. Id. Otra representa *equipaje de un pastor* demostrado con un costal, un frasco ensogado, caldera, sartén, y el garrote encima de ello. Su ancho 5 pies y 1 dedo. Alto 3 y 14.

R 19. Id. Otra representa *una liebre y una grulla* muerta, detrás de ellas un gato; al otro costado una cesta que la oculta (parte de ella) un pedazo de manta sobre la cual está la caza. 3 y 8 x 5.

N 20. Id. Otra representa una porción de cabaña o choza: en la puerta de ella sentada una mujer con dos niños, el uno en el regazo y el otro en pie al lado; detrás de este grupo una anciana con un pedazo de pan en la mano que alarga a *dos peregrinos*, 9 y 6 x 8 y 5.

S 21. Id. Otra representa un terreno frondoso; *un macho caído* con su carga, los arrieros admirados y otros procurando levantarlo. 9 y 6 x 7 y 15.

T 22. Id. Otra representa la *casa de un herrador*; delante de ella dos hombres sujetando a un caballo, otro teniéndole de una mano para herrarle; delante de éstos el mariscal con el pujabante en la mano; a más distancia otro adobando las herraduras. Su ancho y alto como el antecedente.

Madrid, 17 de enero de 1782.

C. Wandergoten.

OBSERVACIÓN.—Este documento (del legajo que dice: «Ayudas Supernumerarios de la Real Fábrica») recoge todos los cartones de

los dos documentos anteriores, excepto el último (Ñ) del último y salvo la duda del primero del primero, por estrechamiento del ancho; y añade en cambio nueve cartones más (O a X) que por inventariarlos a la cabeza se inclina mi ánimo a creerlos anteriores en fecha a los de los documentos anteriores.

DOCUMENTO N.º 5

Complemento al inventario de Andrés Aguirre bajo la dirección de don Mariano Maella.

(H) 155. Un quadro. Representa dos hombres a cavallo disparando *las pistolas a un javalí* que tienen agarrado varios perros y otros dos cazadores a su frente apuntándole con escopeta. $10 \frac{1}{2} \times 21$. [La identificación con el H, por la vista del tapiz, con dudas.]

AA 156. Otro representa un *Cavallero y Señora con un quita Sol* en la mano ambos a cavallo al otro extremo del quadro varios soldados con las armas al hombro. Su ancho $10 \frac{1}{2} \times 8$ y 13 [dudo si es el mismo cartón número Z.]

BB 164. Otro representa un *perro puesto de pie sobre una zorra muerta*. $6 \frac{1}{2} \times 3 \frac{1}{2}$.

CC 165. Otro representa un zorro comiendo a un conejo. Su ancho 4 pies, alto 6.

DD 166. Otro representa *conejos y abes muertas*, unas colgadas y otras en el suelo con varios arneses de cazador. 6×4 .

EE 167. Otro representa un *milano comiendo las tripas a un conejo*. 6×3 .

OBSERVACIÓN.—Por tratarse de seis cartones no citados en los tres documentos anteriores y sí por el contrario en el documento siguiente, es este el lugar intermedio de este papel, aún sin fecha.

DOCUMENTO N.º 6

Del Inventario de 1876 firmado por don Livinio Stuyck y referente a los modelos de las que numero 10.^a, 13.^a y 20.^a Piezas o Salas de palacios a que se destinaban los tapices.

Pieza o dormitorio de los Serenísimos Señores Príncipes en el Real Palacio de San Lorenzo, pintada por don Ginés Andrés de Aguirre bajo la dirección de don Mariano Maella [y son 15 cartones].

(H) Dos hombres a caballo disparando *las pistolas a un javalí* que tienen

agarrado varios perros, y otros dos cazadores a su frente apuntándole con escopetas. $10 \frac{1}{2} \times 21$.

(AA). Un *caballero y una señora con un quitasol* en la mano, ambo a caballo, al otro extremo del cuadro varios soldados con las armas al hombro. $10 \frac{1}{2} \times 13$ y 8.

(D). Una *mujer lavando* en el pilón de una fuente. $10 \frac{1}{2} \times$ por 2.

(E). Un pobre pidiendo limosna a un caballero. $10 \frac{1}{2} \times 2 \frac{1}{2}$.

(A). Un hombre *a caballo* junto a una venta, y una mujer que le está echando de beber. $10 \frac{1}{2} \times 5 \frac{1}{2}$.

(J) Varios caballeros y una señora que salen a caza con halcones. $10 \frac{1}{2}$ 21. [Es el A].

(U). Perro ladrando a un *gato que está subido a un árbol*. $5 \frac{1}{2} \times 4$.

(V). Una *corza muerta* y un perro oliéndola. $5 \frac{1}{2} \times 4$.

FF. Un *perro agarrando a un jabalí herido*, una escopeta y varios pertrechos de cazadores. $6 \frac{1}{2} \times 3 \frac{1}{2}$.

(BB). Un *perro puesto de pie sobre una zorra muerta*. $6 \frac{1}{2} \times 3 \frac{1}{2}$.

(CC). Un *zorro comiendo a un conejo*. 6×4 .

(DD). *Conejos y aves muertas*, unas colgadas y otras en el suelo, con varios arneses de cazador. 6×4 .

(EE). *Milano comiendo las tripas a un conejo*. 6×3 .

X. Halcón luchando con una garza. 6×3 .

(G). Dos conejos comiendo yerba al pie de un árbol. $10 \frac{1}{2} \times 2$.

Pieza de Relojes del Serenísimo Sr. Príncipe en el Real Palacio del Pardo por don Andrés Ginés [sic] de Aguirre bajo la dirección de don Mariano Maella [diez cartones cuento].

(N) 1. Un quadro. Representa un Pastor que manda dar limosna a *dos peregrinos* que llegan a su casa. $9 \frac{1}{2} \times 8 \frac{1}{2}$.

(S) 21. Otro representa un arriero castigando a un *macho que está caído* en el suelo y otros ayudándole a levantar. $9 \frac{1}{2} \times 8$.

(T) 22. Otro representa un *mariscal berrando a un caballo*. $9 \frac{1}{2} \times 8$.

(K). Otro representa un *hombre a caballo* y llega a una venta y el posadero sale a *darle de beber*. $9 \frac{1}{2} \times 10$.

(L) 13. Otro representa dos hombres cargando dos *banastas de peces a caballo* y un pescador tirando la red del agua. $9 \frac{1}{2} \times 10$. [?]

(R) 19. Otro representa una *liebre, una ave muerta* y un gato en su acecho. 3×5 .

(P) 17. Otro representa una *canasta de fruta, un jarro y un apio* puesto delante de ella. $3 \frac{1}{2} \times 5$.

(O) 16. Otro representa *varios peces y pertrechos de cazador*. $3\frac{1}{2} \times 5$.

(Q) 18. Otro representa un perro junto a un costal, una sartén y marmita. $3\frac{1}{2} \times 5$.

(M) 15. Otro representa dos hombres tratando de la *venta de un caballo* y le miran el diente y otro montado paseando otro caballo. $9\frac{1}{2} \times$ [no dice los palmos de ancho].

Pieza donde comen las Serenísimas Señoras Infantas en el Real Palacio del Pardo, pintada por don Ginés de Andrés de Aguirre [dos cartones].

GG. La *Puerta de Alcalá* mirada desde la fuente de la Cibeles, en primer término un caballero y señora con una niña al lado, junto a ella, un niño entretenido con un perrillo. 12 con 4×6 .

HH. Vista de la fuente a la *puerta de San Vicente*, en primer término un calesín, el caballero en ademán de enganchar el caballo. 12 con 1×15 con 14.

Estas extensísimas relaciones (hasta de 252 cartones) las firma don Livinio Stuyck en 29 de marzo de 1786 (es también extracto de ellas en lo referente a Goya, el Documento número 7 del libro de don Gregorio Cruzada Villaamil).

OBSERVACIÓN.—En este documento (Legajo 2.º de la Fábrica) parecen citados todos los cartones de lo copiado aquí desde 1781, más todos los firmados por Aguirre, menos uno (el Y). De los que copiamos en el de 1782 faltan cuatro (B, C, F y H) y del documento «Complemento» ninguno. Aparecen por el contrario tres cartones más (HH, FF y GG). Se llega, en suma, a un total de treinta y dos cartones inventariados como de Aguirre.

La mínima parte de los cartones de Aguirre conservados en la Fábrica, se tuvieron que inventariar y se inventariaron a la muerte de Fernando VII en su testamentaría, curiosísima por muchos títulos. Pero se había perdido la idea de la persona de Aguirre (como la de los pintores Salas, Barbaza y González Ruiz) y sus cuadros (los de todos éstos) se dejan alguna vez anónimos y otras veces se atribuyen equivocadamente a otros pintores. Y con él ocurre que se le quitan todos para atribuirlos a Maella que había sobrevivido tantos años a su generación. De los tres cuadros atribuidos a Maella, acaso ninguno lo pintó de su mano. Véase al efecto la lista adjunta. Igualmente parte de los de Ramón Bayeu, van

asignados al pintor de cámara, su hermano, Francisco Bayeu, más famoso... ¡y a Amiconi los de Houasse, etc!

E 44. Un cuadro de don Mariano Maella que representa un hombre dando limosna a un pobre. Varas, $3 \times 3 \frac{3}{4}$.

D 45. Otro que representa una mujer lavando. $3 \times 3 \frac{1}{2}$ varas.

K 41. Otro, unos caballeros que van a paseo en unos caballos. Varas, 3-5 por $3 \frac{1}{2}$.

III

Hasta aquí la aportación documental inédita sobre la labor de Aguirre como proveedor de *cartones* para tapices españoles de la fábrica de Santa Bárbara.

Y bastaba la más somera lectura de los documentos para ya saber que había yo adivinado bien que por conocerlos Cruzada Villaamil (casi todos) se había renovado una vez, en forma oral, no escrita, la memoria del pintor murciano, entre los ujieres y viejos empleados del Pardo y el Escorial, y que por el mismo modo la casa *Laurent et C.^{te}* había podido clasificar acertadamente la fotografía del tapiz de la dama con una sombrilla, montada.

Pero yo no hacía el trabajo de la rebusca documental (extendida a todos los pintores de nuestros tapices) sin acompañarla de visita a las pocas salas del Palacio de Madrid que tienen tapices españoles, y sin añadir viajecillos al Pardo y al Escorial, únicos Sitios Reales que los ostentan (pues faltan del todo, que yo sepa, en la Granja, Riofrío, Aranjuez, Alcázar de Sevilla y Almudaina de Mallorca). Y digo en diminutivo lo de viajes o excursiones, pues el agobio de hacer un gran libro de gran empeño y con miras al mundo europeo de los doctos, en cuarenta y cinco o en cincuenta y siete días, no consentía visitas cumplidas y menos repetidas.

Por fortuna, una desconocidísima información fotográfica vino en nuestra ayuda oportunamente, pudiendo llevar de *viático* centenares de bellísimas fotografías de tapices españoles. *Laurent et C.^{te}* que hizo de los flamencos (década de 1870-1880) bastante más de

un medio millar de fotografías, no hizo para los españoles sino clichés de los Goyas y de bastantes Bayeus, con alguna otra pieza suelta, como la citada de la Dama de la Sombrilla de Aguirre. Un coprofeesor, en cambio, aprovechando unos años antes estancias de solaces en el Pardo y el Escorial, había hecho derroche de clichés y de técnica varia (ejemplares en bellos tonos de color, para una exposición de la Sociedad fotográfica), y guardaba sus albums y gran número de pruebas sueltas, todavía sin catalogar, pues no se fiaba (y hacía bien) de las catalogaciones tradicionales de los cicerones, y sabía que no había medio, en libro o impreso alguno, de suplirlas más auténtica y razonadamente.

Al saber el aludido don Juan Gutiérrez Garijo el objeto del compromiso por mí adquirido con S. M. el Rey, que me obligaba a medio desamparar hasta la firma del decanato que yo desempeñaba (Secretario de la Facultad que era él), luego con extremada amabilidad puso en mis manos toda, absolutamente toda la información fotográfica.

Y con ella y con los inventarios documentales a la mano, pudo ser la visita con discípulos al Palacio del Escorial y al del Pardo (incluso, por orden del Rey, a las salas que no se suelen visitar nunca), a pesar de la rapidez (que no consentía siempre atender a las medidas y a la pluralidad o divergencia de las descripciones documentales) relativamente fructífera, según el resultado que vamos a extractar, referente tan sólo a cosas de Aguirre.

Advirtiéndole que algo escaparía a la identificación de los datos con los tapices (particularmente en cuadros no grandes y de asuntos de naturaleza muerta, etc., de que hicieron *cartones* varios pintores), y que no es fácil la tarea, pues hay tapices con todas estas diferencias en recortados, reducidas las escenas con figuras suprimidas, agrandadas con figuras o grupos añadidos, casos de un solo tapiz refundiendo dos cartones (a veces de artistas distintos, ejemplo: de un Bayeu con un Goya en el comedor del Escorial) o sólo parte de uno de los dos, etc.; y con alguna fre-

cuencia, además de las diferencias de medidas al tejerlos, la consecuencia de tenerlos en parte doblados por no haber todo el tapiz en el respectivo paramento.

Porque hay que advertir que por consecuencia de la guerra napoleónica, y más por la que adivino disparatadísima (¡y algo peor!) testamentaría de Fernando VII, la casi totalidad de los tapices españoles hechos para salas determinadas, previas al pintor las medidas y sabiéndose el artista las luces para acomodar a ellas los temas y su colorido (bien distinto que había de ser si el tapiz iba a entrebalcones que cuando se discurría para enfrente de ellos) estaban fuera de su lugar de destino, todas las series desconcertadas, todos los temas, estilos y maneras desordenados, descabalados y trastocados. Sólo en el Pardo había alguna sala en su pristino estado, y esa no era de cartones de Aguirre.

En resumen, del trabajo excursionista, de revisión y comprobación, saqué entonces listas totales, de las cuales, las del Pardo, las aproveché en mi *Cartilla Excursionista* 5.^a *El Pardo*, 1919, publicada también. Lo referente a Aguirre, es lo siguiente:

Tapices por los cartones de Aguirre en el Escorial y el Pardo.

«Palacio del Escorial, parte que suele visitarse y por el orden acostumbrado de la visita:

Sala 8.^a o Comedor (2.^a y a derecha, al llegar de la escalera). Paramento Sur T. Herrando un caballo.

Sala 13.^a o 1.^a de (seudo) habitaciones (inmediata a la llamada oratorio), ninguno o CC el de Zorra y caza muerta? sobre puerta al N.

Sala 14.^a o 2.^a de habitaciones; al paramento Norte H la Caza del jabalí y el cazador a la zaga caído. Paramento Este AA Detención en la caza, la Dama de la Sombrilla (vestida de azul), caballeros y los demás a pie. Sobre puerta lado Sur: EE. Milano y conejo CC (¿la zorra?).

Sala 17.^a o 5.^a de habitaciones; al paramento Norte cacería de halcones (al fondo fuente de Neptuno).

Al Este: X sobrepuerta de halcón y garza. Al Sur: sobrepuerta CC de la zorra simpática y gato montés (?).

Sala 1.^a (la más al Sur de la crujía al Este). Al Oeste: GG. Puerta de Alcalá y Cibeles.

Sala 3.^a o dormitorio del Rey. Al Norte: N. El de los peregrinos; M. El de los militares de la remonta de Flandes.

Sala 4.^a Al Este C, la Zorra al cepo.

Sala 5.^a Al Sur: HH. Puerta de San Vicente y GG. Cibeles (¿cuál, el de Castillo?).

Palacio del Pardo, por el orden de mi *Cartilla excursionista*, que lleva plano.

Sala 14.^a o de Billar: L. El Carromato pasando el río; S. El mulo del arriero caído.

Sala 7.^a o Comedor: S. La mula caída del arriero; N. Los peregrinos socorridos (y repetido N); D. La lavandera; M. La Remonta de Flandes (repetido M); T. Herrando el caballo bayo; AA. La dama montada con quitasol.

Sala 5.^a: H. Caza de jabalí, a pistoletazo.

Sala 52.^a: AA. Cazadores a la fuente del Tritón; A. Refresco del caballero.

FOTOGRAFÍAS

No trabajé en su momento oportuno, sino sobre un conjunto copiosísimo de fotografías de tapices de la fábrica moderna hechas en el Pardo y en el Escorial por un curioso y porfiado entusiasmo de un gran aficionado, el Sr. Gutiérrez Garijo, profesor, compañero mío, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid y Secretario de la misma durante muchísimos años, desde luego en los dos lustros de mi decanazgo.

De Aguirre tenía reproducidos (sin saber el nombre del pintor) los tapices siguientes:

J.—Montando al caballo, pero en el mismo tapiz a la vez, y a la parte opuesta a la escalinata, la Partida para la caza de cetrería, demostrándose a mi vez que se agrandó el cartón.

K.—Caballeros delante de la hostería bebiendo.

L.—Vado de la galera y pescadores cargando un caballo.

N.—La cabaña y los peregrinos, formando tapiz con el M, vulgarmente (por los cicrones) llamado la Remonta de Flandes, o Mercado de caballos.

S.—El macho caído.

T.—Herrando el caballo bayo.

D.—La bella lavandera.

AA.—La dama montada de la sombrilla y ofreciéndole caza y unos soldados.

H.—La caza del jabalí, disparándole un pistoletazo.

Fotografía, finalmente, de una parte del Y tejida en tapiz independiente.

IV

Terminado y publicado y en parte vendido ya en París el libro *Los Tapices de la Casa del Rey N. S.*, por ley de inercia en su sentido dinámico, por la velocidad adquirida en una misma dirección de trabajo, hube de pensar si en los almacenes del Museo del Prado estarían todavía los *cartones* de muchos de los modelos de tapices, pues dice Cruzada Villaamil que habiéndose entregado por la Real Fábrica al Real Palacio en 1856 en varios rollos «24» cartones de tapices (él comprobó más, hasta 255), no se habían desenrollado siquiera en las dependencias de la casa real durante los años finales del reinado de Isabel II, sino que él como Secretario de la Comisión que había de crear el Museo de Tapices proyectado por la Revolución en el Escorial, los vino a registrar en mayo de 1869, incautándose de ellos dicha Comisión, y hallando no menos que treinta y ocho de Goya (de los cuarenta y seis que hizo el genial pintor, robados cinco entonces, no hallados dos y alegado uno como de propiedad particular de la Dirección de la Fábrica) que la Comisión hizo forrar, refrescar y restaurar.

Y como, lograda la Restauración, abandonada la idea del Museo de Tapices y sancionada, sin embargo, la refundición en el antes Museo «Real» del Prado del Museo «Nacional» de la Trinidad de Madrid, en el único ya «Museo Nacional de Pintura y Escultura» del Prado, aparecían colgados los cuarenta y tres *cartones* de Goya, vine a recaer en la duda de si también los de Bayeu, Aguirre, González Velázquez, etc., estarían allí conservados, todavía enrollados, hipótesis que desde luego confirmó el conserje del Museo, al recuerdo de alguna vez en que se había desenvuelto alguno de los rollos.

El catálogo del Museo arrastraba de edición en edición solamente esta frase: «Ejemplares de los tapices de Goya» [en mi juventud, expuestos en la sala alta de escalerilla estrecha, poco visitada la instalación especial]. «Proceden estos curiosos [!] ejemplares del Real Palacio de Madrid, en cuyo «Oficio de Tapicería» [léase sótanos oscuros] permanecieron arrollados desde que allí los remitió el Director de la «Fábrica de Tapices de Santa Bárbara», hasta que fueron entregados a disposición de una «Comisión [de un Museo] de Tapices del Escorial» que creó el Gobierno de la Revolución. Esta Comisión cuidó de ponerlos en bastidores y restaurarlos, y los mandó a este Museo del Prado después de declarado establecimiento nacional [antes «Real», patrimonial] para que en él se conserven». Párrafo éste en que se nota, por omisión, en la redacción de don Pedro de Madrazo su poca amistad con don Gregorio Cruzada Villaamil, y en el que el adjetivo «curioso» se deletrea la poca inclinación a Goya de todos los Madrazos.

El Director, malgrado, del Museo don Aureliano de Beruete *Junior*, a mi indicación, en junta del Patronato del Prado del que fuí miembro, accedió con toda decisión a la idea de que hiciéramos la rebusca y, efectivamente, en nuestra presencia y la del Secretario del Museo don Pedro Beroquí siempre, y la de otros señores varios días, se desarrollaron en inmenso tablado (el que se aprovechaba para forraciones) todos los lienzos de todos los rollos, uno a uno, requiriéndose para la maniobra unos seis dependientes, por lo menos.

Había lienzos aún del siglo xvii, xviii y del xix, en general estropeados, de varios autores, aparte los centenares de *cartones* de tapices; y algunos, pinturas de techos, verdaderamente inmensos. Para su catalogación, unas veces hallábamos letra en pegotes al revés de los lienzos, otras veces letras grandes pintadas, otras veces nada. Los «tapices» de José Castillo solían tener al reverso la firma y la fecha auténticas. Con frecuencia, los pegotes dichos se referían a varios «tapices», y estaban tan pronto pegados tras de uno,

como ya sueltos y aun lejos de su rollo, en otro. Todo lo cual obligaba a doble maniobra para ver el reverso de cada lienzo; el anverso lo examinábamos los expectadores subidos en sillas o escalerillas, y alguna vez e inexcusablemente, subidos sobre las mismas pinturas.

Yo fuí quien tomó exclusivamente nota de todo, lienzo por lienzo, y en general citando los asuntos por mi idea, sólo con el propósito de dar nota apenas descriptiva, pero que me bastara para evitarme confusión, singularmente en los casos de tema que pintaran (según los inventarios) parecido dos pintores. Lo que sí fué relativamente escrupulosa, cual de profesionales, fué la medición por metros. Las numeraciones son las de los Inventarios manuscritos del Museo, a base de los fondos del de la Trinidad.

Del conjunto de dichas notas mías, sin cambiarles la improvisada redacción, son, en cuanto a Ginés Andrés de Aguirre, las que se copian a continuación. Daré notas de letreros, con haberlos equivocados, y de las signatures o números viejos de los reversos.

Cartones de Aguirre en los Almacenes del Museo del Prado:

T. 5645. Herrando el bayo. 5,54 x 2,16 metros.

K. 5646. Caballero bebiendo montado, escalinata; número 14 al reverso y Castillo y Ginés [la cita de Castillo equívoca], 2,57 x 2,80 m.

AA. 5647. La de la sombrilla montada. Al reverso dice Ginés de Aguirre. 2,85 x 3,60.

Todos estos tres en el «Rollo número 7», por mí examinado el 30 de abril de 1919,

H. 5686. Pistoletazo al jabalí. 2,89 x 6,74. Al reverso número 31-16.

Además en papel, referente a lienzo no hallado una letra que dice: «Ginés y Castillo. Un hombre caído en el suelo con una cuerda en la mano derecha que tiene atado un perro», que es detalle (al otro extremo) del jabalí de la propia composición.

El anterior y el papel en el «Rollo núm. 5», que examiné el 1 mayo 1919.

A. 5743. «Una mujer dando de beber a un jinete», perros y otro, etcétera. 2,86 x 1,55 m., pero con letra a la vuelta [equivocada?] «Maella», b.^{to} 10.

P. 5746. Cesta de manzanas, cántaro, apio, etc. 1,06 x 1,36 m. En papel detrás «Ginés de Aguirre: 5746... 5748» (perro, gatos).

U. 5747. Perro, gato en el árbol. 1,50 x 1,10 m.

HH. 5798. Puerta de San Vicente, dos chicos y perro [distinta de la de Castillo]. 3,48 [o 2,48?] x 4,52 m. A la vuelta «Aguirre, 5798, puerta de San Vicente».

GG. 5609. Puerta de Alcalá y la Cibeles. 3,45 [ó 2,45] x 4,40. Al reverso b.^{to} 23 «Ginés de Aguirre», etc.

Todos estos cinco en rollo no numerado.

5802. Juego del toro de los chicos, estropeado. 3,40 x 4,50. En papel al reverso «G. Aguirre, muchachos jugando al toro» «b.^{to} 20» «22». [No es de Aguirre, sino de Ramón Bayeu]. En el «Rollo número 13» el anterior.

E. 5795. Uno da limosna a pobre. 2,92 x 0,72 m. Al reverso se atribuye a Aguirre.

D. 5794. Lavandera. 2,92 x 0,57 m. Al reverso atribuido a Aguirre. B.^{to} 55. En rollo no numerado, los dos anteriores.

L. 5816. Pescadores y carromato vadeando. 2,60 x 2,80 m. Al reverso atribuido con razón a Aguirre. «B.^{to} 31».

M. 5616. La Remonta de «Flandes». 2,60 x 2,30 (ó 2,43) m. Al reverso atribuido a Aguirre. «Mercado de caballos». B.^{to} 40.

S. 5631. El famoso mulo caído (en buen estado). 2,60 x 2,24.

N. 5633 El famoso de los peregrinos. 2,60 x 2,34 m.

En papel, al reverso de uno de ellos, se atribuye con razón los dos anteriores a Aguirre, pero se añade la atribución equivocada al mismo de dos cartones de Ramón Bayeu, tan conocidos como son el de la «Noche Buena» y el de los «Jugadores de naipes echando el vino».

Caso igual. «Niño entre dos señoras», una con redecilla a la cabeza. Es de Ramón Bayeu, aunque al reverso del citado 5816 se le atribuye a Aguirre.

En el «Rollo 1.º» todos los anteriores.

Son, pues, 15 los cartones de Aguirre hallados en el Museo del Prado, y los más importantes de los citados en los documentos, pero faltan 17 para el total de 32.

Queden aquí estos datos referentes a la etapa española de uno de los artistas de nuestro olvidado siglo XVIII, que le hacen merecer un buen lugar entre los pintores costumbristas del reinado de Carlos III, inmediatamente al lado de Ramón Bayeu y de José Castillo, detrás, claro está, y a distancia de Goya, tan único aun entonces.

APÉNDICE

En mi *Catálogo*, ya muy añejo, aunque inédito (papeletas más bien, casi completas), de la Galería de la Real Academia de San Fernando de Madrid (en la que se conserva el cuadro aludido de *José Rufo*), lo único que se cita de Ginés Andrés de Aguirre son copias de Velázquez, de Ardemans y de Lucas Jordán, que voy a anotar aquí.

Autorretrato del arquitecto y pintor Teodoro Ardemans.

Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares, de Velázquez.

La destrucción del ejército de Senacherib, de Lucas Jordán.

El autorretrato de Teodoro Ardemans es el que catalogóse en 1829 (página 33, número 38, 5.^a-6.^a) como copia de original de Velázquez, «retrato de un joven embozado», como copia de Ginés de Aguirre. Pero es (aparte otras razones que en trabajo sobre Ardemans he de exponer) seguramente el mismo cuadro que en el *Catálogo* de la misma Academia se citó así: «Don Teodoro de Ardemans, copiado por don Ginés de Aguirre (pág. 23, núm. 196, 5.^a-6.^a), después de una confrontación apurada de los 36 retratos contenidos en la misma sala, a la vez en 1818 y 1829. En el segundo de dichos *Catálogos*, se quiso ver el estilo de un Velázquez, nunca conocido, y como Ardemans no alcanzó a Velázquez sino niño, se quitó el nombre del retratado. Es el de la fotografía Lacoste S-749, y llevó las firmas 318 (en papel losangeado) y 390 (en papel redondo) en dos catalogaciones fracasadas posteriores. Se conserva en la Sala 4.^a donde hace veinte años se celebraban las sesiones ordinarias de la Academia. De él hay en Inglaterra alguna que otra réplica (u original). El retratado (busto corto) saca la cabeza del embozo, nos mira, aunque vuelto de tres cuartos, y luce el pelo largo del tiempo de la juventud de Ardemans. Todavía conserva la tarja que dice: «Copia por don Ginés de Aguirre».

El retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares, de tamaño natural, no catalogado en 1818, lo está en el *Catálogo* de la Real Academia de 1829, como de «Ginés de Aguirre, copiando a Velázquez» (página 5, número 4, antesala), pero es cuadro perdido, pues no aparece rastro de él en la Academia.

La destrucción del ejército de Senacherib, en el *Catálogo* de 1829 (pág. 95, núm. 5, Sala baja 10.^a) se dice de Ginés de Aguirre copiando a Lucas Jordán, que es lo mismo que decía el *Catálogo* de 1818 (página 67, número 50. Sala baja 10.^a) y lo que repitió Ossorio. Es cuadro hoy almacenado, pero del que hízose la fotografía S-640, por la cual se ve que tiene las mismas firmas 154 (pintada, vieja), 247 (en papel cuadrado) y 53 (en etiqueta redonda).

EL BARROCO

EN LA VILLA IMPERIAL DE POTOSÍ

POR

ENRIQUE MARCO DORTA

Entre barreras de montañas ingentes cuyo perfil se recorta sobre un cielo tan limpio que reduce distancias y acerca lejanías, en un paisaje duro y terrible que semeja un océano petrificado en plena tormenta, la Villa Imperial de Potosí es un contrasentido desde el punto de vista de la geografía humana. A más de cuatro mil metros sobre el nivel del mar, la naturaleza no invita a la vida en aquellas desoladas punas barridas por el aire sin freno de las alturas, donde no se encuentra la policromía de una flor o la verde nota de un árbol que rompan el tono pardo del suelo y mitiguen la sensación de muerte que produce el paisaje.

Pero una montaña de forma cónica, «de una muy hermosa hechura, que parece hecha a mano y muestra ser como un montón de trigo»,¹ fué el «único milagro de la naturaleza» capaz de trans-

1. *Descripción de la villa y minas de Potosí*, 1603, publicada por Jiménez de la Espada en *Relaciones geográficas de Indias*, II, Madrid, 1885, pág. 117.

formar la geografía de la altiplanicie, haciendo surgir la aglomeración urbana postrada a sus pies. Es el famoso cerro de Potosí, el «emperador de los montes» que con «cuerpo de tierra y alma de plata», fué «atractivo de los hombres» e «imán de sus voluntades», y es «clarín que resuena en todo el orbe», pregonando la fama de la Villa Imperial.¹

El descubrimiento de las vetas de plata, que tuvo por protagonista al indio Huallpa, fué el suceso casual que motivó, más tarde, el nacimiento de la Villa que había de llegar a ser el asiento minero más importante de las Indias. La inesperada noticia del feliz hallazgo atrajo a los mineros del cercano asiento de Porco y a muchos vecinos de la capital de Charcas. El día 1.º de abril de 1545 se llevó a cabo la solemne toma de posesión del cerro en nombre del emperador Carlos V. Veinte días más tarde, el capitán Diego Centeno registró en Chuquisaca la primera mina, la famosa *Descubridora*.²

Como observa Pedro Juan Vignale, en vano han buscado los historiadores el acta de fundación de la Villa.³ Potosí nació, seguramente, sin las formalidades jurídicas que eran de rigor cuando existía el propósito deliberado de fundar una ciudad en un sitio escogido de antemano. Nadie trazó sus calles y repartió solares, ni puso la picota en el centro de la plaza. La agrupación urbana surgió de pronto, como nacieron tantas ciudades en el oeste norteamericano o en Africa del Sur durante el siglo XIX, para sobre-

1. Las frases entre comillas son de Martínez Arzanz y Vela: *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, publicada por G. Adolfo Otero. Buenos Aires, 1945, págs. 14 y ss.

2. Acta de toma de posesión publicada por Luis Subieta Sagárnaga en su edición de los *Anales de Potosí*, de Martínez Arzanz y Vela, Potosí, 1925, página 135.

3. *Apéndice documental e histórico de la evolución de Potosí*, en «Documentos de arte colonial sudamericano», cuaderno I, dedicado a la *Villa Imperial de Potosí*, Buenos Aires, 1943, pág. 137.

vivir o desaparecer según permanecieran o no las causas que le dieron vida. El nacimiento a la vida jurídica tuvo lugar más tarde, cuando, por virtud de una capitulación concertada entre los vecinos y el Virrey Conde de Nieva, el 21 de noviembre de 1561, el simple asiento minero se convirtió en la *Villa Imperial de Potosí*, con municipio propio y jurisdicción exenta de la ciudad de La Plata.¹

En las mismas faldas del *Súmaj-Orcko* —el cerro hermoso— establecieron sus ranchos los indios yaconas de los primeros dueños de minas² y en las orillas de un tremedal o ciénaga que se extendía al norte del mismo se alzaron las viviendas de los españoles. Según el anónimo autor de una *Descripción* fechada en 1603, estaba el cerro, cuando comenzaron a labrarlo, «muy poblado de unos árboles que llaman quinoa, y de su madera se edificaron las primeras casas de este asiento, y las primeras fueron las Reales, en la misma parte donde hoy están».³ Más tarde abrieron salida al agua y sanearon el anegadizo para dejar más sitio al vecindario, que aumentaba incesantemente a medida que se iban descubriendo nuevas vetas. Según el historiador Martínez Vela—que escribía en 1705—, en el corto espacio de año y medio se hicieron más de dos mil quinientas casas, pero sin preocupación alguna por nivelar o disponer las calles, construyéndolas cada cual donde podía,

1. Capitulación en el Archivo General de Indias, Audiencia de Charcas, leg. 32.—Provisión del Conde de Nieva, fecha 21 de diciembre de 1561, en «Escrituras presentadas por... Diego Cavallero de la Fuente alguacil mayor de la ciudad de la Plata y asiento de Potosí...», fol. 3 v.º y ss. A. G. de I., Charcas, 40.

2. En una información pedida el 18 de diciembre de 1565 por el regidor de Potosí Antonio de Mera, se dice que «la ranchería de los indios está situada al pie del cerro de las minas y en ella tienen sus casas muy buenas de sus viviendas, de donde con grandísima facilidad suben a las dichas minas», A. G. de I., Charcas, 32. «Ynformaciones de la Villa Ymperial del asiento de Potosí...», folio 24 y siguientes.

3. Jiménez de la Espada, ob. cit., II, 114.

«por cuya causa quedó muy mal formada la Villa, y las calles tan angostas que sólo se les podía dar el nombre de callejones».¹ Según el mismo cronista, en 1548 —pacificado el país después de la derrota de Gonzalo Pizarro— se aplicaron los vecinos a renovar «los edificios hartos débiles que destruyó el traydor Alonso de Urbina; y estando con alguna perfección señalaron casas y barrios para cada una de las naciones que a la sazón asistían que eran Andaluces, Extremeños, Vascongados, Portugueses y los Españoles peruanos de varias provincias, como también de México, y así se hizo una famosa y nobilísima República». ² En ese mismo año se fundaron el convento de San Francisco y las primeras parroquias de indios, pero pasarían muchos años antes de que, tanto esos edificios como las casas de la Villa, tuviesen importancia arquitectónica. Por aquellos años todo era provisional y al servicio del único móvil que a todos animaba: beneficiar la plata, taladrar las peñas rojas del cerro para arrancarle sus riquezas. Las labores se hacían por procedimientos primitivos, y en las noches silenciosas de la puna el cerro hermoso ofrecía una visión fantástica, digna de toda la futura grandeza de la Villa: «había... en las laderas de Potosí, y por las cumbres y collados, más de seis mil guayras, que son aquellos hornillos donde se derrite el metal, puestos a modo de luminarias, que vellos arder de noche y dar lumbre tan lejos, y estar en sí hechos una ascua roja de fuego era espectáculo agradable».³

El trazado definitivo de la Villa y la organización de las explotaciones mineras fueron obra del virrey don Francisco de Toledo, que llegó a Potosí en noviembre de 1572. Mandó ensanchar las calles y alinearlas dejando varias plazas, la más grande en el centro de la Villa, en la que dispuso la iglesia mayor, las Cajas

1. Ob. cit , pág. 125.

2. Ibidem, pág. 177.

3. Acosta: *Historia natural y moral de las Indias*, Méjico, 1940, pág. 246.

Reales, la Casa de Moneda y la del Cabildo. Fué entonces cuando se dió forma urbana al conjunto anárquico de viviendas edificado hasta entonces sin orden ni concierto. Por otra parte, la industrialización de las minas —como observa Vignale¹— había de contribuir también a la perpetuidad de este primer plan de urbanismo. El nuevo método de explotación arraiga a la tierra a cuantos habían llegado a ella sin otro móvil que adquirir la riqueza para, una vez conseguida, marcharse a disfrutarla en otros lugares más amables y atrayentes que aquellos páramos desolados.

El descubrimiento de los azogues de Huancavelica, ocurrido años antes, permitió aplicar al beneficio de la plata el procedimiento de la amalgamación, con lo cual se aprovechaban grandes cantidades de *desmontes* o minerales de baja ley, que eran desechados cuando sólo se ponía en práctica el rudimentario procedimiento de las guairas. Esto exigía *ingenios* o molinos de mineral, que en un principio se establecieron en la quebrada de Tarapaya y en otros ríos más lejanos para aprovechar la fuerza motriz del agua, siempre más barata que la de sangre. Pero como, a pesar de todo, el transporte encarecía la molienda, don Francisco de Toledo hizo ver a los mineros «quan acertado sería el que se fabricasen los ingenios dentro de la Villa, por ser muy apropósito el sitio, y ser una ladera tendida en la qual estarían los ingenios, unos en pos de otros para moler con un buey de agua, y que ésta se pudiese recoger de las fuentecillas que estaban en los cerros de Caricari, y otros arroyuelos que avían en aquellas quebradas, en unos crecidos vasos, que para este efecto se podría hacer de piedra y cal».² Una derrama entre los *azogueros* y la ayuda del real erario, permitió acometer la grandiosa obra de las lagunas. En 1576 se acabaron de

1. Ob. cit., pág. 139.

2. Martínez Arzanz y Vela: capítulo de la inédita *Historia de Potosí*, publicado por Gutiérrez Valenzuela en la «Revista de la Biblioteca y Archivo Nacionales» de Sucre, núms. 24-30, año 1943, pág. 130.

construir las primeras, cuyos grandes diques de cantería embalsaban el agua suficiente para cebar durante varios meses el río de la Rivera, ancha acequia que cruzaba la Villa bajo veintidós puentes — separando los barrios de indios y españoles—, y movía las grandes ruedas de los ingenios (fig. 1), representadas en un curioso grabado de 1620¹ que ilustra la narración de un milagro de la Virgen de Copacabana.

Como ha dicho Vignale, esta industrialización del laboreo acaba con el minero improvisado, exige la inversión de un capital y obliga a quien lo invierte a radicarse de una forma más o menos definitiva.² El aventurero deja paso al hombre de empresa; esta transformación económica, en suma, repercutió en la vida municipal y urbana de Potosí. Buena parte de las rentas de tantos capitales invertidos, quedaron en la Villa y sirvieron para edificar palacios e iglesias y patrocinar fundaciones religiosas. Así se aseguró la perpetuidad de la Villa, que, a través de su historia, vivirá épocas de esplendor y períodos de pobreza, ensanchando y encogiéndose su perímetro, siempre vinculada al Cerro que es, en suma, quien manda en sus destinos.

A pesar del plan de urbanismo dispuesto por el virrey don Francisco de Toledo, la transformación de la Villa y sus mejoras urbanas no fué cuestión de pocos años. En una relación inédita, fechada en Potosí el 10 de agosto de 1585, se describe así la Villa: «el sitio del lugar es áspero y con questas y quebradas; los edificios son los peores que ay en estas partes por ser senzillos y baxos y mal ordenados y chicas cassas a caussa de ser la tierra fría y costossa y aber malos materiales y los que la an habitado y habitan ser tratantes que van y vienen sin ningún assiento a quien tocó poco el bien publico y aumento de los pueblos, y la mayor

1. De la obra de fray Alonso Ramos Gavilán: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, Lima, 1621, pág. 334.

1. Ob. cit., pág. 140.

caussa de su poco lustre es no tener vecinos encomenderos que tanto ser y valor an dado con sus personas, mugeres y familias en las demas partes donde los ay, ennobleciendo el reino y perpetuándolo con las ciudades que an fundado de magníficos edificios y sumptuosas casas, ornamentos y atavíos de sus personas». Sin embargo, el nivel de vida se había elevado, pues «en este tiempo a llegado el negocio de las galas desta Villa a tal punto que donde no se gastaua mas que paño pardo y botas de baqueta, por estar prohibido antiguamente que no se truxesen sedas, andan vestidos de terciopelo y raza (*sic*) y medias de punto, y apenas se veran calzas que no traigan bocados y telas de oro, y esto tan general que oficiales y mulatos se las ponen». El autor reconoce, no obstante, que «despues de los azogues se ha ennoblecido esta Villa, por la mucha gente que ha ocurrido a ella y los cassamientos que se an hecho y es tanta la curiosidad de los atavíos de las mugeres que pueden competir con todas las del reyno». Enumera las plazas de la Villa: «la del juzgado y cassas reales donde esta la de contratación y cassa de moneda y fundición, ay la de la coca, y tres plaças donde se vende maiz y harina y la del ganado y la de la leña y carbon y la del metal que en su contratación es muy de ver venderse en ella los metales que sacan los yndios del cerro, o plata por plata por mejor dezir, sin las queales ay otros muchos lugares públicos donde se juntan gran congregacion y conjunto de naturales, que apenas se puede andar entre ellos de junto que están.» ¹

Repartidos por los barrios de la Villa había entonces unos veinte templos. Además de la iglesia mayor se contaban catorce parroquias —ocho de ellas fundadas por el virrey Toledo—, y las iglesias conventuales de la Merced, San Francisco, Santo Domingo

1. A. G. de I.: Charcas, 134. *Relación general del Asiento y Villa Imperial de Potosí y de las cossas más importantes a su gouierno, dirigida al... conde del Villar... visorrey del pirú*, por Luis Capoché (un tomo de 103 folios útiles), fol. 2.

y San Agustín. La Compañía de Jesús que, según escribía el visitador P. Plaza en 1578, tenía «sitio para hacer iglesia bastante»,¹ contaba en 1585 con «un templo que agora se acabó sumptuosísimo».² El aspecto urbano de la Villa fué mejorando gradualmente, aunque todavía, a principios del siglo xvii, las casas de los españoles eran «buenas conforme a la disposición de la tierra, pero las más cubiertas de paja».³

El último cuarto del siglo xvi y el primero del siguiente, constituyen la época de mayor esplendor económico de Potosí. Según el censo realizado por orden del virrey Marqués de Montesclaros en 1611, contaba la Villa con una población de ciento cincuenta mil almas.⁴ Indios mitayos y libres, españoles y criollos procedentes de todo el Perú y de todas partes de las Indias, pueblan la Villa Imperial, verdadera Babilonia de los Andes donde la plata brilla y tan pronto sirve para favorecer fines piadosos, como para alimentar vicios.

Muchos miles de pesos habían gastado los azogueros en la fábrica de las lagunas, pero «muchas veces sucede con los hombres que aquello que fabricaron con las esperanzas de su bien y provecho, eso mismo les sirve después de su mayor congoja y ruina.»⁵ El 15 de marzo de 1626 se rompió el dique de la laguna de Caricari, y el agua desbordada se precipitó sobre la Villa sembrando la ruina y la muerte. Más de cuatro mil personas perecieron en la catástrofe, y unos ciento veinte ingenios y gran parte del caserío quedaron destruídos. El sistema económico sufrió un rudo golpe,

1. Astrain: *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*, III, Madrid, 1909, pág. 166.

2. *Relación de 1585*, citada; fol. 83.

3. *Descripción de 1603*, citada.

4. Cañete y Domínguez: *Potosí colonial* (fragmento de la *Guía histórica, geográfica, política, civil y legal del gobierno e intendencia de la provincia de Potosí*, 1789), publicada por Gustavo Adolfo Otero; La Paz, 1939, pág. 121.

5. Martínez Arzanz y Vela, ob. cit., pág. 474.

del que no se repuso en muchos lustros. Se reparan los diques de las lagunas y los azogueros arruinados por el desastre, vuelven a la lucha del trabajo para rehacer las fortunas perdidas.

A lo largo del siglo xvii, Potosí se va reponiendo del desastre, y a fines de la centuria comienza a reflejarse en la fisonomía de la Villa la riqueza recuperada. Se fundan nuevos monasterios, se reconstruyen iglesias y, durante todo el siglo xviii, se vive un período favorable para la arquitectura. La Villa Imperial se llena de templos y palacios, en cuyas portadas queda plasmado el barroco local. Subiendo por la quebrada de Cusimayo, antes de llegar a las lagunas, está el «alto de la cantería... de donde se saca abundancia de piedra para los edificios de torres y portadas muy a propósito, pues en ellas a pico se labran grandes labores, figuras y caracteres».¹ Es la piedra de «color por la mayor parte medio morado», con la que se labraron tantos edificios de Potosí. «Haze descubierto de pocos años a esta parte —escribe Martínez Vela en 1705— en el mismo paraxe a tiro de arcabuz otra veta aplomada en su color aunque con algunas listas, y es sumamente fortísima, de la qual se labran los pedestales, cornisas y remates, siendo en tiempo muy provechoso, porque la antigua ha sido en tanta blandura que el agua la deshace y por la mayor parte se abre por varias partes después de labradas y puestas en los edificios».² Con estos materiales, los anónimos canteros potosinos labraron las maravillas barrocas que engalanan la fisonomía de la Villa Imperial.

Pero tanta prosperidad no podía ser permanente. «El tiempo que con sus vicisitudes ha tenido poder para consumir los imperios y monarquías más florecientes, ha tenido también para empobrecer el mayor tesoro de riqueza que ha conocido el mundo».³ El agotamiento de las vetas más ricas y otras causas de diversa ín-

1. Martínez Arzanz y Vela, ob. cit., pág. 16.

2. Ibidem, pág. 17.

3. Cañete y Domínguez: ob. cit., pág. 128.

dole, motivaron la decadencia de la Villa. De las cinco mil bocaminas abiertas en el Cerro, no llegaban a un centenar las que seguían en explotación a fines del siglo XVIII, y la población disminuyó hasta el punto de que en 1779 no llegaba a treinta mil el número de habitantes. «Es una compasión mirar los alrededores de esta magnífica Villa —escribía Cañete y Domínguez—; se vé con dolor inmenso un pueblo destruído, y pasando los molinos e ingenios hacia la parte del cerro, no descubre la vista sino paredes yermas, sin techos; unas ruinas dan a conocer la extensión de esta Villa, que si se poblara sería bastante para fundar un pueblo mediano». ¹

Sin embargo, en los mismos días de la Emancipación, Potosí construía de nueva planta su iglesia mayor, que, en realidad, es una de las últimas grandes catedrales que España dejó en tierras de América.

La Villa Imperial no ha vuelto a alcanzar la prosperidad de aquellos lejanos tiempos en que el Cabildo y los vecinos podían gastar seis millones de pesos en la celebración de las exequias del rey Felipe III. Pasó la época de los acaudalados azogueros como el famoso don Antonio López de Quiroga —un Crespo del siglo XVII—, dueño de docenas de minas, propietario de ingenios, benefactor de construcciones religiosas y fundador de capellanías. Pero en estos tiempos del siglo XX, cuando apagado el brillo de la plata triunfa el valor utilitario del estaño, aún conserva la Villa Imperial de Potosí su vieja fisonomía de ayer, con un magnífico conjunto de monumentos, viejas reliquias de la época colonial. Bien merecen el estudio artístico que —sin la pretensión de agotar el tema— me propongo realizar en las páginas que siguen, como homenaje de admiración y recuerdo a la Villa Imperial de Potosí.

1. *Ibidem*, pág. 129.

EL BARROCO. PRIMEROS MONUMENTOS DEL ESTILO.

Dentro del conjunto amplio del barroco andino, extendido por las mesetas del Perú y de Bolivia desde el Cuzco hasta los confines actuales de la Argentina y desde Arequipa al lago Titicaca, la Villa Imperial de Potosí ofrece un conjunto de monumentos que constituyen una escuela local perfectamente individualizada, aunque en ella se observen, como es natural, relaciones de estilo, más o menos íntimas, con los restantes grupos regionales.

Ninguna novedad ofrecen estas escuelas del barroco en lo que se refiere a lo constructivo. En todo ese extenso territorio no se encuentra un solo edificio cuya planta se libere de los tipos que había señalado el siglo xvi. El barroco andino no fué obra de arquitectos ansiosos de novedades o capaces de resolver problemas técnicos de cierta importancia. Es un arte de tallistas o decoradores que cubrieron portadas y muros con finas ornamentaciones en las que muchos temas decorativos de abolengo renacentista, aparecen tratados con una técnica especial que le presta indudable novedad y constituye el principal atractivo y la característica más acusada de esa brillante floración barroca.

Concretando más, esa técnica tiene un área de expansión geográfica que puede limitarse, aproximadamente, entre Potosí, Arequipa y las serranías del Vilcanota, al norte de la meseta del Collao, pues no llega a penetrar en el Cuzco, donde el barroco tiene un carácter más europeo. Señalar en qué fecha y en qué localidad aparece esa técnica decorativa, es problema de solución difícil mientras no se realicen investigaciones previas en los archivos que permitan conocer la historia de la construcción de muchos edificios. Con los datos conocidos hasta ahora, quizá haya que conceder a

la Villa Imperial la paternidad de esa característica, aunque siempre a reserva de que una investigación posterior rectifique o confirme este aserto.

Por otra parte, el hecho de tallar la piedra como si se tratase de madera, decorando portadas y fachadas como si fuesen paneles de armarios o bargueños, es otra de las características del barroco de tierras andinas. En el Cuzco, la fachada del templo de San Sebastián —obra representativa del barroco local, del último tercio del siglo xvii— muestra claramente hasta qué punto los canteros se formaron en los obradores de los maestros de retablos. Columnas, hornacinas, ménsulas, etc., copian los temas ornamentales de los retablos sevillanos de mediados del siglo, y parecen haber sido talladas a golpes de gubia, como si los mismos entalladores que labraban los altares, hubiesen labrado también la piedra de los Andes utilizando las mismas trazas y hasta las mismas herramientas.

Es indudable que esa forma de decorar las portadas tiene su origen en los retablos sevillanos y pudo ser llevada al Perú por alguno de los muchos artistas que pasaron al virreinato durante la primera mitad del siglo xvii.

El introductor de ese estilo en el Perú parece haber sido el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas, colaborador con Pedro de Noguera y Martín Alonso de Mesa en la sillería del coro de la catedral de Lima. Así lo hace suponer el hecho de que una de las sillas —que creo corresponde a la parte adjudicada a Ortiz en una escritura de concierto celebrada entre los tres artífices— está flanqueada por columnas cuyos fustes tienen una decoración semejante a la que aparece en un retablo que, en 1629, labró el mismo artífice para la Cofradía Sacramental de la iglesia de Omnium Sanctorum de Sevilla. Es una ornamentación de formas geométricas, con espirales y *eses* que parecen recortes de cartelas renacientes aplicados al fuste. Decoración que, en suma, tomó carta de naturaleza en el barroco cuzqueño plasmando, en todo su esplendor, en la iglesia de San Sebastián de la ciudad de los Incas, y que,

más o menos evolucionada, encontraremos en las iglesias de Santa Teresa y la Merced de Potosí, tal vez como un chispazo de la influencia de aquel monumento.¹

A mediados del siglo xvii se inicia en Potosí el barroco local, para alcanzar en el siglo siguiente toda su plenitud. El convento de religiosas agustinas conocido por las *Mónicas*, construido por los años de 1648 a 1652,² nos ofrece en la portada de su modesta iglesia alguno de los temas ornamentales que veremos repetirse en monumentos posteriores. Las jambas y la rosca del arco de medio punto están decoradas con cuadrifolias de escaso relieve encerradas en recuadros; otras flores más pequeñas animan el friso, y unas grandes hojas carnosas unidas por un botón central, llenan las enjutas. Sobre el entablamento descansan unos frontocillos semicirculares, rematados por una especie de plumas, o quizá hojas con los peciolos enrollados en espiral, semejantes a las que rematan lateralmente la portada continuando el movimiento vertical de las pilastras.

1. De este problema me ocupó más extensamente al tratar de los artífices de la sillería del coro de la catedral de Lima, en mis *Fuentes para la Historia del arte hispano-americano*, vol. II, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica (próxima publicación).

2. El Cabildo de la Villa, en carta de 31 de julio de 1648 comunicaba al rey que, con la esperanza de que no se les negaría la licencia que tenían solicitada para fundar el convento, «habían dado principio... y fabricado iglesia decente y cassa cómoda para vivienda de las religiosas». Una real cédula fechada en Madrid el 22 de febrero de 1650 aprobó el proceder del Cabildo y concedió la licencia. En el acta de la visita efectuada en el monasterio el 22 de octubre de 1652 por el licenciado Pedro de Esquivel, en nombre del obispo de La Plata, consta que la iglesia medía cincuenta y nueve pasos de largo por veinticuatro de ancho; estaba techada la capilla mayor y la mitad de la nave, y se trabajaba en el resto de la cubierta. Se citan «dos portadas de piedra labrada ya hechas la una frente al altar mayor y la otra al lado izquierdo». A principios del año siguiente lo ocuparon las monjas procedentes del convento de los Remedios de Chuquisaca, A. G. de I. Charcas, 149.

Estos elementos se repiten en la fachada de la iglesia de Santa Teresa, perteneciente a un convento de monjas carmelitas fundado en 1685 a expensas de don Lorenzo Nariondo de Oquendo.¹ En el tímpano del frontón de la portería se lee: «en 13 de marzo de 1691 años»; y con letras doradas sobre el dintel de la misma puerta: «estrenóse a 20 de abril, año de 1692». Ambas fechas se refieren, sin duda, a la terminación de todo el edificio, y he de hacer notar que la última es seis años anterior a la que aparece en una de las columnas de la fachada del templo de la Compañía de Arequipa, obra capital y punto de arranque de otro importantísimo grupo arquitectónico.

La puerta de la portería de Santa Teresa tiene las jambas decoradas con una rama ondulante llena de hojas y florecitas, todo labrado con poco relieve, seco y recortado como una aplicación de marquetería. Sobre la cornisa se eleva una especie de ático rehundido en el muro, con cinco recuadros: el central contiene el escudo de la Orden y en los laterales hay otros que corresponderán, probablemente, a los fundadores. Remata en un frontón cuya cornisa está decorada con menudos mútulos.

La portada de los pies del templo (fig. 2) constituye el conjunto decorativo más importante de la fachada, aunque tal vez el maestro no supo terminarla ni acertó con la solución feliz que la ligara con el grupo de las tres hornacinas situado encima, que aparece desunido sin llegar a constituir un segundo cuerpo. El arco de ingreso está flanqueado por columnas de tipo corintio, que sostienen un entablamento quebrado en saliente sobre los capiteles. (fig. 3). Los fustes, finamente tallados, recuerdan la arquitectura en madera de los retablos sevillanos del segundo tercio del siglo XVII. Su decoración es más geométrica y menos barroca que la que labró el maestro Miguel de Sahuaraura en las columnas de la fachada de la iglesia de San Sebastián, extramuros del Cuzco, con-

1. Cañete y Domínguez, ob. cit., pág. 122.

cluída en 1664. Como en la portada de las *Mónicas*, grandes hojas decoran las enjutas, pero están labradas con más finura, si bien no tienen tanta carnosidad ni tanto relieve. A ambos lados de la hornacina central aparecen las hojas o plumas que señalé en el ejemplo citado, así como también los frontoncillos semicirculares sobre la cornisa y las pequeñas cuadrifolias animando los frisos. El de la portada está decorado con una fila de hojas que parecen recordar la forma de la flor de lis. Ello demuestra cierto barroquismo al romper el ritmo —en cierto modo más clásico— que produce el alternar de cuadrifolias y espacios libres, vago recuerdo de los triglifos y metopas.

El último cuerpo está constituido por una gran espadaña, que me parece agregación posterior. Sus columnas salomónicas, cuyo alargado fuste llega a alcanzar doble número de vueltas que el canon de Vignola, parecen de bien avanzado el siglo XVIII. Su decoración tampoco tiene relación alguna con el estilo del grupo a que me refiero.

El mismo tema de las hojas en forma de flor de lis decorando el friso, se encuentra en la portada de la casa de los Condes de Carma (fig. 4), obra que debe corresponder también a estos años de fines del siglo XVII. Columnas de fuste corto y abultado, sostienen un entablamento cuya cornisa se quiebra para encuadrar el escudo heráldico. Los capiteles son de un tipo que se repite en otros monumentos barrocos de Potosí y del Collao y que, con anterioridad, se encuentra en la fachada de San Sebastián del Cuzco. Es producto de un proceso evolutivo que, a través del barroco, sufre el capitel corintio romano, en virtud del cual los roleos centrales no sólo adquieren la misma altura que los de los ángulos, sino que toman la forma de éstos. De ese modo pierde el capitel corintio americano su silueta clásica; la envolvente de la decoración vegetal de su equino se adapta más a la forma de un tronco de cono invertido, y la forma cuadrada sólo se conserva en el ábaco. Bajo los roleos, las hojas de acanto clásicas se convierten en

pencas carnosas que se irán estilizando, perdiendo su calidad vegetal hasta adquirir aspecto metálico.

LA FACHADA DE LA MERCED. OTRAS PORTADAS.

En la fachada de la iglesia de la Merced encontramos temas decorativos más barrocos junto a otros semejantes a los ya descritos. La composición arquitectónica ofrece poca novedad: dos cuerpos con tres calles verticales, bajo un tejaro que prolonga la cubierta a dos aguas del templo, disposición corriente en muchos de la región andina del virreinato del Perú (fig. 6). Los soportes son columnas corintias que en el cuerpo bajo reciben un entablamento corrido. La calle central del segundo cuerpo ofrece cierto interés: una pequeña hornacina flanqueada por pirámides llena el espacio libre situado bajo la gran ventana que interrumpe el entablamento; esta combinación de ventana y hornacina la encontraremos; más tarde, en la fachada de San Francisco de la Paz. A ambos lados del vano, unas cartelas en forma de corazón llenan el espacio comprendido entre unos arcos ciegos y el estrecho listel que a modo de alfiz los encuadra. En el cuerpo bajo, el arco de ingreso prolonga su imposta separando las hornacinas que ocupan los intercolumnios. Sobre el entablamento superior se ven los frontoncillos curvos que, cerrando las calles laterales, inician el movido remate que subraya la forma trilobulada del vano de la ventana.

En las jambas y en el arco de ingreso, el arquitecto se desentendió de la decoración de temas florales encerrados en recuadros o casetones, que sólo utilizó en los netos de los pedestales, limitándose a señalar la clave del medio punto con una cartela que encierra el escudo mercedario. Grandes cuadrifolias decoran los frisos de los entablamentos y en las enjutas vemos las hojas carnosas trifoliadas. Junto al arcaísmo de las cartelas de tipo renacentista y las

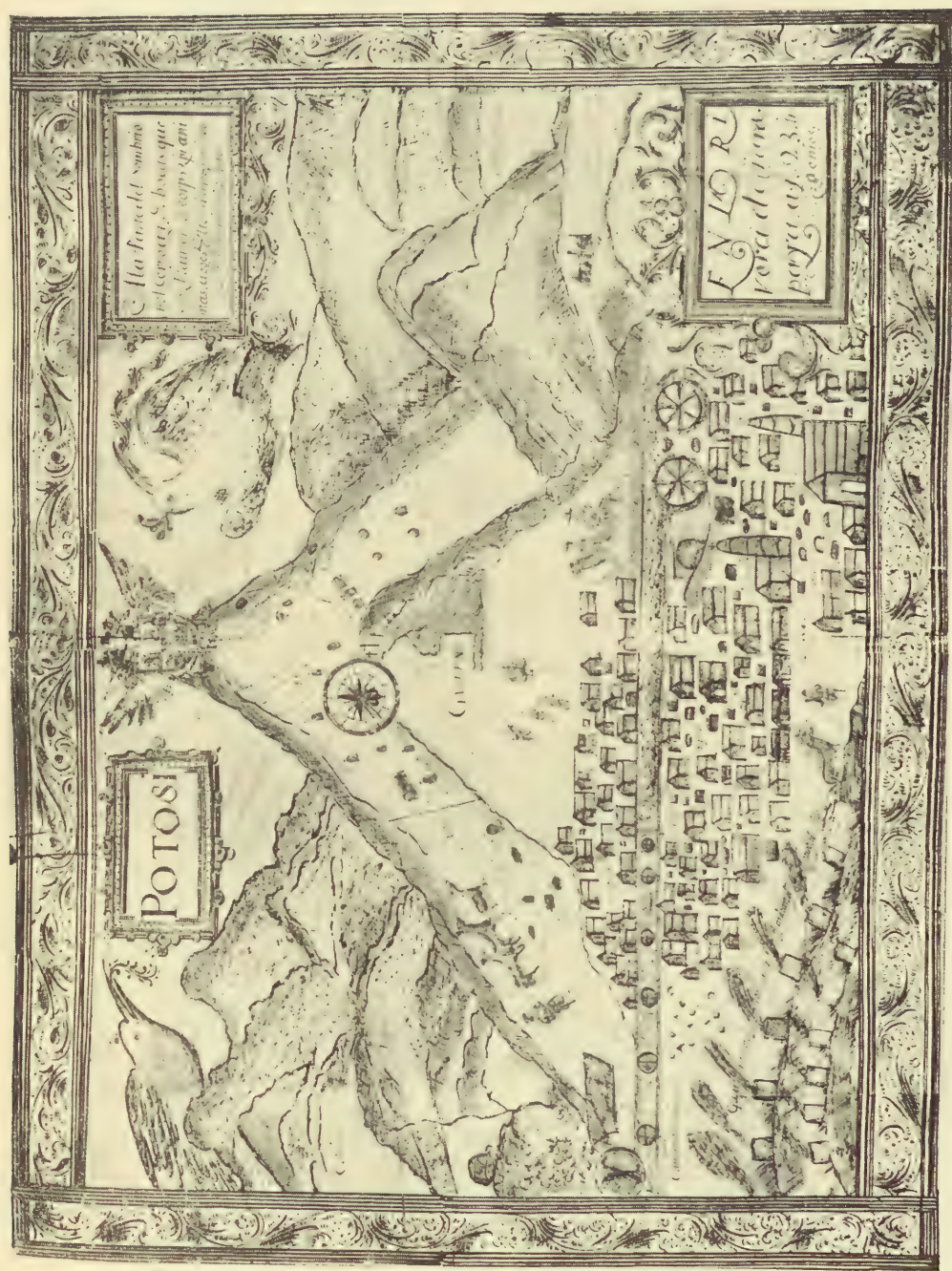


Fig. 1.—El Cerro y la Villa de Potosí con la rivera de los ingenios. (Del manuscrito de López de Caravantes: *Noticia general de las provincias del Perú, Tierra Firme y Chile*, tomo III, 1634. Biblioteca de Palacio, Madrid.

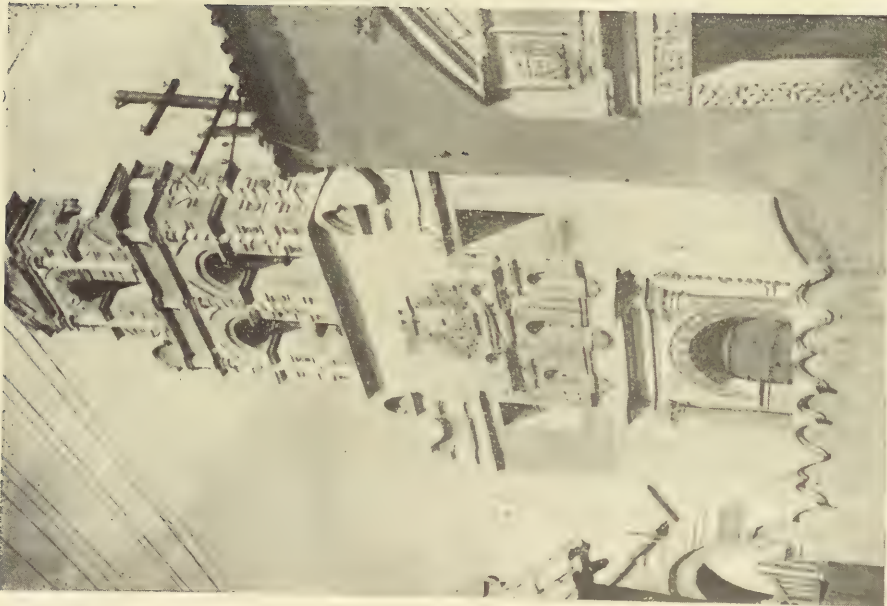


FIG. 2.—Fachada de la iglesia de Santa Teresa.

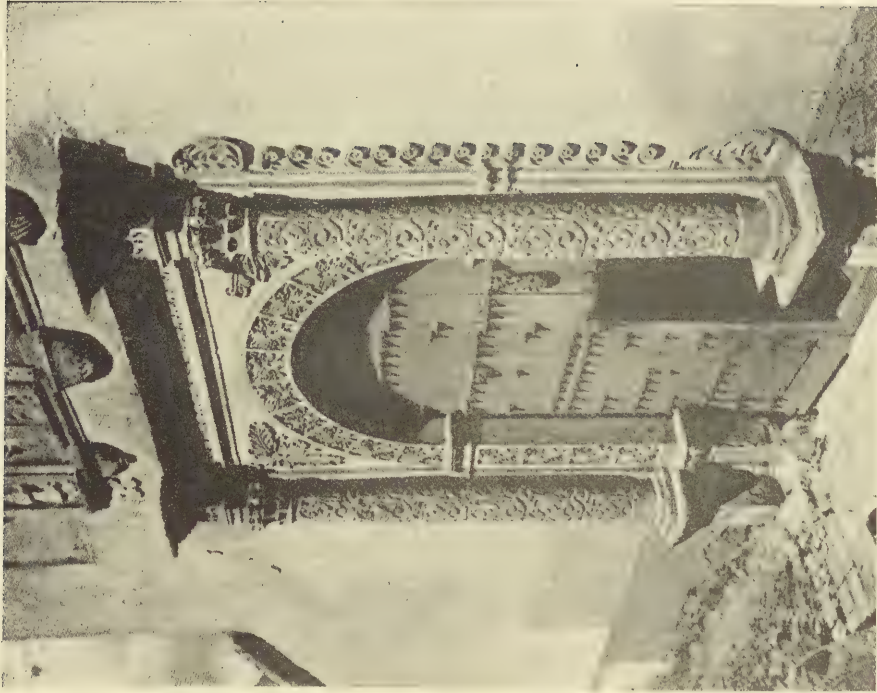


FIG. 3.—Portada de la iglesia de Santa Teresa.



[Fig. 4.—Portada de la casa de los Condes
de Carma.



Fig. 5.—Portada de la casa de don Antonio
López de Quiroga.



FIG. 6.—Fachada de la iglesia de lá Merced.

veneras que cubren las hornacinas, presentan éstas unas repisas de escasa proyección, que hacen presentir las de grandes pencas de aspecto metálico de la fachada de Santiago de Pomata.

En la decoración de los fustes y en los intercolumnios laterales del cuerpo superior es donde se desplegó más barroquismo (figura 7). Los motivos en forma de *ces* y *eses* —como recortes de cartelas renacientes— recuerdan algunos de los temas empleados en los fustes de la fachada cuzqueña de San Sebastián, y así como en ésta se distribuyen con cierta simetría respecto de unos jarrones, en la Merced tienen por motivo central escudos o símbolos de la Orden; pero todo está trazado a mayor escala y con más movimiento. Son, en suma, los mismos temas ornamentales empleados en Nueva España por los decoradores que cubrieron de yeserías las bóvedas de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca. En los intercolumnios laterales del cuerpo superior se hace más patente esta desproporción entre el espacio a decorar y la escala de los elementos ornamentales. Junto a las columnas del centro dispuso el decorador temas semejantes a los de los fustes, pero colocados con el mismo criterio que si hubiese tratado de establecer una transición entre el conjunto y el muro liso en el caso de que no existieran las columnas laterales. Esos grandes roleos en forma de *ces* pegados al paramento, parecen tomados de la arquitectura en madera, pues recuerdan las decoraciones laterales de los retablos, como, por ejemplo, el de la capilla mayor de la iglesia de la Asunción de Juli, que parece obra del tercer cuarto del siglo xvii.

En conjunto, la fachada de la Merced debe mucho al arte de los maestros ensambladores, que parecen haber influido extraordinariamente sobre los canteros, haciéndoles labrar la piedra como si se tratara de madera y concebir las fachadas como verdaderos retablos. Pero así como en San Sebastián del Cuzco —punto de arranque de esta modalidad en el tercer cuarto del siglo xvii— se observa un ansia del claroscuro y de movimiento que rompe los frontones, coloca columnas en distintos planos y quiebra las mol-

duras, el maestro de la Merced de Potosí no consigue romper la frontalidad. Más decorador que arquitecto, llena la armazón renacentista con temas barrocos, pero, como resabios de su arcaísmo, emplea cartelas de aquel origen y divide los intercolumnios del cuerpo bajo superponiendo hornacinas limpias de molduras que destaquen sus huecos. Quizá esta fachada muestre como decae, al correr de los años, aquel brillante barroco que tuvo en el maestro Miguel de Sahuaraura su creador y en San Sebastián del Cuzco su obra más representativa.

Hay dos portadas de edificios potosinos que repiten un tema decorativo tan igual en una y en otra que parecen labradas por la misma mano. Una es la de la casa del maestro de campo don Antonio López de Quiroga, el famoso y acaudalado azoguero que vivió en la segunda mitad del siglo xvii (fig. 5). Grandes flores de pétalos carnosos encerradas en recuadros o casetones, decoran las jambas y el dintel de la puerta, sobre el cual campea el escudo del dueño de la casa. Encima del blasón hay una cruz, bordeada, como éste, por un trenzado clásico y unas flores más pequeñas que establecen el tránsito con el paramento desnudo.

La otra portada aludida es la de la iglesia de Copacabana, vieja parroquia de indios que tuvo por cura al famoso historiador fray Antonio de la Calancha, cronista de la Orden de San Agustín en el Perú. Aunque la primera construcción del templo parece ser que se remonta a 1590,¹ la portada de referencia no debe ser anterior al último tercio del siglo xvii. Pilastras lisas de fuste rehundido, cuya completa ruina impide apreciar si tuvieron capiteles, encuadran el vano de medio punto y sostienen un entablamento sobre el cual descansa una hornacina que forma un segundo cuerpo, relacionado con el inferior mediante motivos barrocos a modo de aletas. Florones grandes y carnosos, idénticos a

3. Martarelli: *El Colegio franciscano de Potosí y sus misiones*, La Paz, 1918, pág. 28.

a los de la casa de López de Quiroga, llenan los casetones de las jambas y de la rosca del arco.

SAN FRANCISCO. LA COMPAÑÍA.

La iglesia de San Francisco es uno de los mejores templos de la Villa Imperial, tanto por sus proporciones como por sus materiales. Construída totalmente de mampuesto y sillería, consta de tres naves de igual altura, cubierta la central con una bóveda de cañón con arcos fajones y los tramos de las laterales, así como los brazos del crucero, con pequeñas cúpulas dotadas de ventanas en su arranque. La del crucero se eleva muy poco sobre las pechinas, dejando espacio a pequeñas ventanas en los ejes. Según el historiador franciscano Martarelli —que parece haberse documentado bien en los archivos del convento—, el templo actual fué comenzado el día 14 de mayo de 1707, con arreglo a planos trazados por el vizcaíno fray Juan de Burguera, que a la sazón desempeñaba la guardianía del convento. Murió este religioso en 1726, antes de ver concluída la obra comenzada con tanto entusiasmo como pobreza de recursos. Poco después, el 21 de mayo del mismo año, se puso la clave de la última bóveda; el 4 de octubre se estrenó la iglesia y, años más tarde, durante el tiempo en que fueron guardianes fray Ignacio Antonio de la Borda y fray José de la Mota, se construyó la torre ¹ (fig. 8).

El cronista Bartolomé Núñez y Vela salvó del olvido los nombres de los artífices que hasta 1714 intervinieron en la construcción del gran templo franciscano: ...«Son dos —escribe— los que han maestrado esta famosa obra: el uno se nombra Joseph Agustín, y el otro Phelipe Chavarría, y no porque tengan apellidos de espa-

1. Martarelli, ob. cit., pág. 36 y ss.

ñoles se puede dezir que lo sean por sus padres; que ordinariamente los indios de los poblados los toman de sus padrinos, o personas a cuyo cargo están. Los maestros de cantería fueron quatro hermanos, también indios desta Villa, y el principal que era el menor se llamó Sebastián de la Cruz, vastantemente ladino y muy capaz, pues sin saber siquiera leer y escrevir fué insigne artífice en piedra... Dió principio a la obra desta iglesia de San Francisco, y llegó hasta el cruzero, dexando en perfección los pilastrones y arcos, y murió de su muerte natural. Prosiguieron luego sus hermanos Bartolomé y Melchor de Arenas que la van continuando». ¹

La más importante de las dos portadas es la que se abre a los pies del templo (fig. 9). Dos notas de barroquismo he de señalar en lo que se refiere a sus elementos constructivos: el arco trilobulado del vano de ingreso, inscrito en el trasdós de otro de medio punto, y las columnas salomónicas que lo encuadran. El arco de tres lóbulos, empleado ya en las postrimerías del gótico, renace en época barroca por obra del ansia de novedades propias del estilo. En el virreinato peruano se le encuentra en la antigua portería del convento de la Merced de Arequipa, obra probablemente anterior al edificio potosino de referencia. También se empleó en las iglesias de San Francisco y Santo Domingo de la Paz y en una puerta lateral de la iglesia de Juliaca. Las columnas salomónicas tienen una espira menos que el canon de Vignola que, como es sabido, las dibujó con seis vueltas; ² pero, en cambio, presentan la fila de hojas en el imóscapo con que las pintó Rafael y las labró Bernini que falta en las españolas y que casi siempre se encuentra en las de los retablos quiteños, así como en las de los templos barrocos de Juli, Pomata y otros pueblos de la meseta del Collao. Una especie

1. *Historia de la Villa de Potosí*, Biblioteca de Palacio, Madrid, Ms. número 2065-2066, tomo I, folio 509, v.º

2. *Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, Madrid, 1722, lám. XXXI.

de basamento colocado sobre los pedestales suple la relativa pequeñez de los fustes. Al mismo afán de superponer elementos horizontales obedecen las desproporcionadas basas, compuestas por dos escocias y tres gruesos toros, que tan lejos están de los módulos clásicos. Los capiteles son del tipo corintio ya descrito, en que los caulículos centrales forman un roleo idéntico a los de los ángulos. El entablamento, quebrado en saliente sobre las columnas, tiene sobre los ejes de éstas frontoncillos curvos con remates piramidales. Una hornacina flanqueada por pequeñas columnas salomónicas de tres vueltas, forma un segundo cuerpo cobijado por un tejazoz. La ornamentación de los fustes es la típica de la columna salomónica, pero el grueso tallo con hojas y racimos se enrosca por la parte convexa de las espiras, mientras la cóncava está rellena por unas hojas superpuestas como imbricaciones.

La decoración de grandes flores encerradas en recuadros aparece en la rosca del arco y en las jambas, tanto en el vano de ingreso como en la hornacina superior, pero los pétalos no son ya tan carnosos como en la casa de López de Quiroga y en la portada de Copacabana. Si bien conservan cierta calidad vegetal tienen menos relieve y no producen tan intenso claroscuro. Unas hojas verticales, más naturalistas que las de Santa Teresa, decoran el friso con idéntico ritmo. Pero las grandes trifolias de las enjutas han perdido su aspecto carnoso; como si un proceso de estilización las hubiera ido secando, apenas queda calidad vegetal en los extremos, mientras que los foliolos más cercanos al centro se han convertido en vigorosos espirales.

Es lástima que el cronista Núñez Vela no nos diga cual de los cuatro hermanos maestros de cantería labró esta bella portada, aunque tal vez su silencio sea prueba de que no estaba hecha en 1714, año a que se refiere la noticia. Pese a sus semejanzas de estilo con la del templo de la Compañía, obra de Sebastián de la Cruz, no me parece de este artífice, ya que la portada de San Francisco es de labra más fina y de mejor ejecución. Cabe, pues

pensar en sus hermanos Bartolomé y Melchor de Arenas como más probables autores.

Del mismo círculo de la iglesia franciscana, aunque de un barroco más popular y menos refinado, es la iglesia de la Compañía de Jesús, que cuenta con un espléndido ejemplar de torre-espadaña, rematando todo el ancho de la fachada

Según Martarelli fué comenzada en 1707¹ y duró su fábrica siete años, lo que confirma Núñez Vela que la da por concluida en 1724. El mismo cronista nos dice que el «insigne artífice en piedra» Sebastián de la Cruz, «obró de primera la torre de la Compañía de Jesús, de orden jónico, y toscano su portada que está en el medio, con más de quarenta columnas de obra que llaman salomónica, repartidas entre torre y portada».²

La portada, con sus columnas dispuestas en distintos planos, (fig. 10), ofrece una leve nota de movimiento en la composición de su planta. Como en San Francisco, los soportes salomónicos de cinco espiras están dispuestos encima de pilastras con estrías diagonales. No les falta la fila de hojas en el imóscapo, que se repite sobre la anilla que ciñe el tercio inferior del fuste. Los mismos elementos decorativos que vimos en la portada franciscana se encuentran también en estas columnas del templo jesuítico: el grueso tallo enroscado en la parte convexa, volcando sobre ella racimos y hojas, y el motivo imbricado que llena las concavidades del fuste retorcido; pero todo está tratado en mayor escala y es de labra más gruesa y basta. Los netos de los pedestales y los recuadros de las jambas y de la rosca del arco están decorados con cuadrifolias secas y pegadas al sillar, más parecidas a las de la portada de Santa Teresa que a las de San Francisco, que aún conservaban bastante calidad vegetal en sus pétalos. Frontones curvos rellenos con veneras, como los que veremos, más estilizados, en San Benito y San

1. Ob. cit., pág. 27.

2. Ms. citado, fol. 510 v.º

Bernardo, rematan los laterales del primer cuerpo; y para no dejar espacio libre entre el arco y su encuadramiento, unas grandes hojas de vigorosa labra acarician el trasdós mientras los peciolos, enrollados en espiral, convergen hacia el ángulo de la enjuta.

Difícil será encontrar un modelo de campanario comparable a la espadaña de la Compañía, cuya silueta se recorta sobre el cielo más limpio del mundo con la grandiosidad y el empaque de un arco de triunfo de la Roma antigua (fig. 12). La forman tres calles y dos cuerpos, cubiertos por bóvedas semiesféricas con remates piramidales. En la calle central, más ancha, se abre un arco que invade el segundo cuerpo, motivando el quiebro de la cornisa que se eleva sobre las calles laterales. En éstas, como en los frentes más estrechos, se abren huecos para las campanas, quedando así perforado por todas partes este grandioso campanario, que domina la vecina Casa de Moneda, elevándose a treinta y cinco metros sobre el nivel de la calle. En el basamento, los tallos ondulantes que se cruzan encierran letras que componen la conocida frase de alabanza al Santísimo Sacramento. Las cornisas descansan sobre repisas que recuerdan las de la iglesia de Ayaviri (Perú), derivadas a su vez de las del templo cuzqueño de San Sebastián, extramuros de la vieja capital del imperio incaico.

Las columnas salomónicas sólo tienen tres vueltas, pero en el imóscapo de los fustes no les falta la fila de hojas que, además, se repite en el tercio inferior de los mismos, ceñido por una anilla como los de la portada del templo. La decoración de los fustes es igual a la que vimos en ésta y en la de San Francisco. Los florones encerrados en recuadros, las hojas de las enjutas y las vigorosas espirales de los otros espacios libres, parecen relacionarse íntimamente con esa ornamentación carnosa señalada en la iglesia franciscana, monumento tan íntimamente relacionado con esta hermosa torre-fachada que consagra al indio Sebastián de la Cruz como decorador y como arquitecto.

El contraste entre el cuerpo bajo, completamente decorado,

y el superior tan liso, me hace suponer que la espadaña quedó inacabada. Motivos que ignoro impidieron que los decoradores acabaran de labrar los paramentos del segundo cuerpo. Todavía quedaron los huecos para las vigas que habían de sostener los andamios, en espera de que los canteros vinieran a proseguir su trabajo.

Bajo un remate barroco de quebrada cornisa mixtilínea, la portada de la iglesia de San Sebastián presenta algunos caracteres comunes a los ejemplares reseñados. Columnas salomónicas de cinco vueltas flanquean el vano de ingreso, en el que tanto las jambas como la rosca del arco están divididos en casetones de escasa profundidad rellenos con cuadrifolias. Tres hornacinas entre columnas del mismo tipo, pero más pequeñas, forman el segundo cuerpo, encima del cual se abre un óculo.

Según Vargas Ugarte,¹ entre 1702 y 1707 se hicieron obras de restauración en la iglesia, dirigidas por el arquitecto Francisco Ortega. Por otra parte, se asegura que fué reconstruída en 1735.² Lo indudable es que la portada es fruto de una de estas reconstrucciones.

EL RELIEVE PLANO: SAN LORENZO, LA CASA DE OTAVI

La evolución del barroco potesino alcanza su momento culminante en la portada de la iglesia de San Lorenzo. Es una de las obras más lograda del estilo en tierras andinas, y la más representativa de la técnica que caracteriza a los ignorados maestros de esas regiones. Ella revela la personalidad vigorosa de un decorador que tiene una visión propia y en cierto modo original del relieve.

1. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales*, Lima, 1947, pág. 331.

2. Martarelli, ob. cit., pág. 26.



FIG. 7.—Detalle de la fachada del templo de la Merced.



FIG. 8.—Torre de la iglesia de San Francisco.



FIG. 9.—Portada principal de la iglesia de San Francisco.

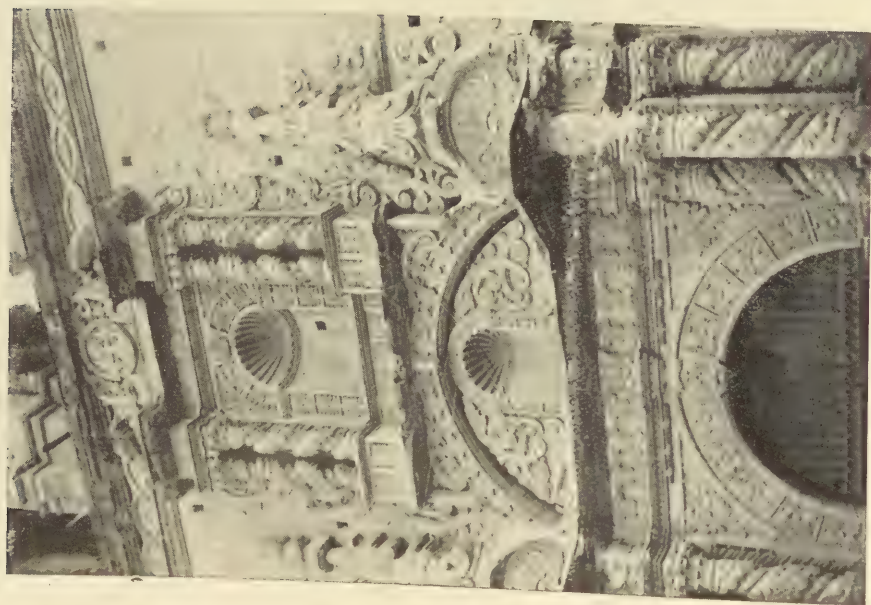


FIG. 10.—Portada de la iglesia de la Compañía.

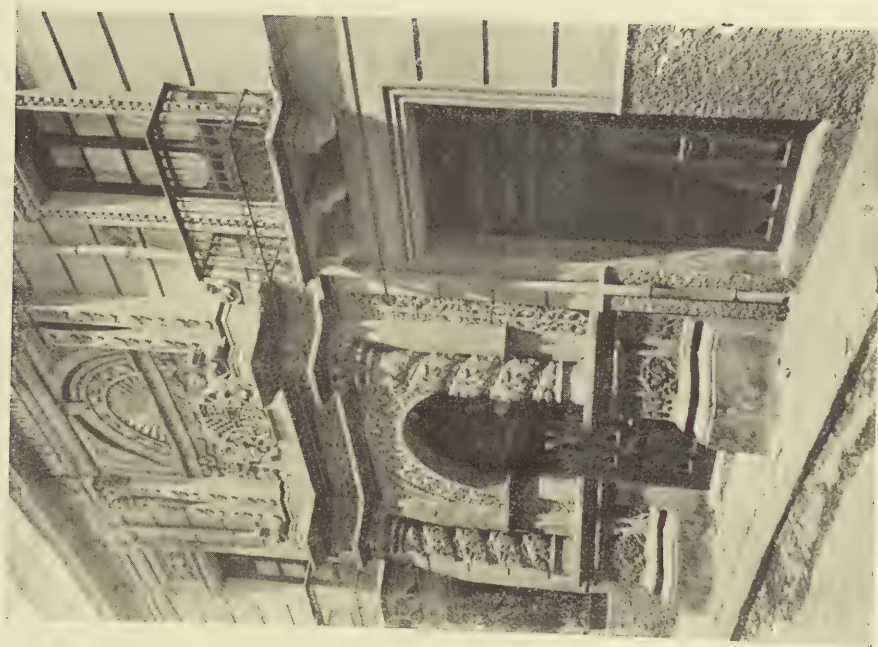


FIG. 11.—Casa de los marqueses de Santa María de Otaví.

La composición de esta portada es muy sencilla e idéntica a la que veremos en la iglesia de San Bernardo: arco de ingreso entre columnas que sostienen un entablamento rematado lateralmente por frontoncillos curvos dispuestos sobre el eje de los soportes, y un segundo cuerpo constituido por una hornacina flanqueada también por columnas (fig. 13). Como en otras iglesias del Perú y de Bolivia —Lampa, San Pedro de Zepita, Santo Domingo de la Paz, Belén de Potosí, etc.— el conjunto está cobijado bajo un arco de medio punto a modo de hornacina.

Los soportes son productos de la fusión de la columna salomónica y la cariátide. Conserva aquélla la fila de hojas en el imósca-po y la típica decoración de pámpanos y racimos entre los que se mezcla alguna cabeza humana; pero la mitad superior del fuste está sustituida por una figura de mujer con amplio faldellín de hojas, como gigantescos pétalos de una flor, que recuerdan, por su aspecto, el fruto seco de los pinos. Las basas son cuadradas como si correspondieran a un pilar y no a un fuste cilíndrico y los capiteles son del tipo corintio común a otras portadas potosinas. Bustos de mujer sobre soportes que recuerdan la forma del estípite, llenan las jambas del vano de la puerta y parecen sostener con la cabeza y las manos la imposta del arco. En el tercio superior de las columnas que encuadran la hornacina del segundo cuerpo, aparecen también figuras femeninas, o quizá ángeles tocando instrumentos musicales.

El entablamento del cuerpo bajo tiene su arquitrabe reducido a una moldura, y se prolonga a ambos lados para incorporar al conjunto las pilastras laterales. En el vano de ingreso es de notar el almohadillado del intradós, que rompe la línea semicircular con afán claroscuro; por otra parte, la moldura que señala el trasdós no llega a la imposta, como si con esa decoración se hubiese querido ocultar el carácter constructivo del arco. En los extremos de esa moldura vemos unos cogollos o quizá flores semejantes a los faldellines de las figuras femeninas de los soportes. Es de notar que idéntico elemento decorativo se encuentra en la portada lateral de

la iglesia de Santiago de Pomata y en la del Baptisterio de Santa Cruz de Juli, ocupando el mismo lugar que en la de Potosí, aunque en ellas llega hasta la imposta la línea del trasdós del arco.

Encima de los frontones semicirculares situados sobre la cornisa descansan unos remates que terminan en granadas, elementos que parecen resultado de la evolución de las pirámides con bolas que hemos visto en San Francisco y en otras portadas ya descritas. Los trozos de cornisa ondulada situados encima de los soportes del segundo cuerpo, parecen restos de un frontón roto que curvó sus extremos; de ellos arrancan unos roleos que los relacionan con unas cartelas en las que se leen dos fechas: 1728 y 1744. La hornacina alberga una escultura exenta de San Miguel, y sobre la cornisa aparecen otros dos santos en relieve, uno de ellos el titular de la iglesia.

A ambos lados de los frontoncillos laterales se apoyan unas sirenas que tocan el charango, la guitarra pequeña usual en la región andina, cuya caja está hecha con el caparazón del «quirquincho» o armadillo. Fué la sirena una figura decorativa predilecta de los arquitectos del Collao. Los ejemplares más antiguos que recuerdo se encuentran en el retablo mayor del templo de la Asunción de Juli y en la portada lateral de la iglesia de la Compañía de Arequipa, obra ésta que parece ser de fines del siglo xvii, un poco posterior al altar de la vieja parroquia collavina. Las sirenas de Potosí están dispuestas —como fué corriente en otras portadas— con tal simetría que una toca el charango con la mano derecha mientras que la otra lo hace con la izquierda.¹ En el paramento del fondo, a ambos lados del segundo cuerpo vemos los símbolos

1. Simón de Asto, en la fachada de la catedral de Puno (1754) rompió esta preocupación por la simetría, haciendo que las dos sirenas pulsaran el charango con la mano derecha. Así lo observa, muy acertadamente, el arquitecto E. Harth-terré en un artículo en que estudia la difusión de esta figura decorativa en la arquitectura peruana: *La sirena en la arquitectura verreinal*, en «Arquitectura», núms. 82-84, págs. 113-117, Habana, 1940.

cristianos tan frecuentes en las representaciones del drama del Gólgota: el sol, la luna en creciente y las estrellas alusivas al cielo prometido a los fieles.

Lo más original de la portada de San Lorenzo es la decoración que inunda todos sus elementos constructivos, originalidad que no reside tanto en el empleo de temas ornamentales distintos de los usados hasta entonces, como en la técnica y en la forma de interpretarlos. El decorador de San Lorenzo no trata el relieve tal como lo concibiera el arte clásico o el Renacimiento, sino de una forma que está más cerca del sistema antinaturalista siriaco que culminó en el arte bizantino. La ornamentación de fina labra, destaca del fondo que permanece en sombra. Hojas y tallos están labrados con un canal central que tiende a aumentar ese vivo contraste de luces y sombras. Elementos decorativos de ascendencia clásica tienen aquí esa interpretación tan distante del sentir estético del arte que les dió vida. Así ocurre, por ejemplo, con las cartelas que decoran los netos de los pedestales, que destacan sus contornos sobre el fondo en sombra. En las jambas y en las pilastras laterales, los temas decorativos se distribuyen en recuadros, quedando rehundidas las uniones de los sillares como un recuerdo del almohadillado clásico. Flores de kantucta, jarrones, racimos, tallos ondulantes con frutas, etc., decoran el entablamento del cuerpo bajo y las jambas y arco de la hornacina superior, como si el maestro de San Lorenzo, poseído del horror al vacío, no hubiese querido dejar un solo espacio libre de ornamentación.

A ambos lados de la portada, estableciendo el tránsito con el muro, vemos una decoración de labra vigorosa, en la que destacan motivos geométricos de origen renaciente relacionados entre sí y dispuestos con simetría respecto del eje de la portada. Todo ello trazado a gran escala y con un ritmo que —aunque los temas sean distintos— suscita el recuerdo de las ornamentaciones del bajo Renacimiento difundidas principalmente por las estampas y grabados de los Países Bajos.

La finura y calidad de la ornamentación de la portada de San Lorenzo nos revelan una personalidad artística de primer orden, la más destacada sin duda en todo el barroco potosino, y cuya influencia encontraremos bien patente en otros edificios de la Villa Imperial. Por otra parte, ese modo peculiar de concebir e interpretar el relieve, en superficie y no en profundidad, acusa la existencia de una manera de sentir bien distinta de la que produjo el barroco europeo. Ya nuestro tratadista Lampérez, sorprendido ante el contraste de la distribución tan clásica y la exuberancia de temas decorativos, decía de esta portada que «es el ejemplar donde el criollismo se manifiesta más terriblemente, si vale el calificativo». ¹ Cuando la investigación en los archivos de las parroquias y protocolos notariales, nos permita conocer la naturaleza y los nombres de los ignorados artífices que labraron los templos de Potosí y del Collao, donde en mayor o menor grado, se emplea esa técnica que vemos en San Lorenzo, quizá podamos llegar a la conclusión de que responde a un modo de sentir indígena. Para sentarla con carácter definitivo nos faltan hoy elementos de juicio.

Pedro Juan Vignale —que es quien mejor conoce el tesoro artístico de Bolivia—, relaciona la ornamentación de la portada de San Lorenzo con las tallas en madera de los carpinteros y ebanistas de las misiones de Mojos, los cuales labraban la dura madera de coco substituyendo el modelado por una talla plana, de perfiles agudos y ángulos rectos, impuesta por la naturaleza misma del material empleado.² La tesis de Vignale es muy acertada y tanto puede explicar el origen de esa técnica empleada por los ignorados maestros de la altiplanicie peruano-boliviana, como la procedencia de muchos temas decorativos inspirados en una flora y una fauna en su mayor parte ajena a la región andina.

1. *La arquitectura hispano-americana en la época de la colonización y de los virreinos*, «Raza Española», IV, núm. 40, 1922, pág. 58.

2. Vignale: *El maestro anónimo de la Portada de San Lorenzo de Potosí*, en «Revista de Arquitectura», Buenos Aires, 1944, págs. 157-162.

En las cartelas colocadas sobre el segundo cuerpo se leen las fechas de 1728 y 1744, que parecen indicar los años de principio y fin de la construcción de la portada. Pero en un dibujo de la misma, fechado en Potosí el 5 de abril de 1775, propiedad del arquitecto argentino don Martín S. Noel, se asegura que «las torres están concluídas, y lo del medio se está actualmente travajando de piedra labrada, y tallada de una talla tan de buen gusto, como la de la Portada de don Gaspar Manzaneda».¹ Surge, pues, la duda entre ésta y aquellas fechas, a menos que la imprecisa frase «lo del medio» no se refiera a la portada propiamente dicha, sino al remate central de la fachada, cuyo diseño no coincide con el que hoy tiene el monumento.

La portada del palacio que fué de los marqueses de Otavi (fig. 11), construído entre 1750 y 1785,² parece indicarnos cómo el arte del maestro de San Lorenzo fué evolucionando y haciéndose cada vez más planiforme, volviendo a encerrar los motivos ornamentales de las jambas y del arco en recuadros o casetones, como había hecho a mediados del xvii el ignorado autor de las Mónicas, o a fines del mismo siglo, el de la portada de Santa Teresa.

Encuadran el vano columnas salomónicas de cinco espiras, asentadas sobre pedestales decorados con cartelas idénticas a las de San Lorenzo. Grandes hojas con un botón en la unión de los nervios llenan las enjutas. En vez de cuadrifolias o de hojas en

1. *Documentos de Arte Colonial Sudamericano*, vol. III dedicado a *Las iglesias de Potosí*, Buenos Aires, 1945.

2. Según datos que me comunica el Excmo. Sr. Marqués de Saltillo, a quien reitero desde aquí mi agradecimiento, el escudo que figura en la portada corresponde a doña María Josefa Bernaldo de Quirós, que poseía el título desde 20 de junio de 1750, y a su esposo don José Joaquín de Otondo y Gómez de Monroy, que le sucedió en la posesión del mismo por real carta de 20 de enero de 1785.

forma de flor de lis, decora el friso una fila de estrellas que se reparten en igual número a ambos lados del querubín central, mientras que en la parte situada sobre los soportes aparecen el sol y la luna en creciente, símbolos cristianos que hemos visto en San Agustín y en San Lorenzo. Del segundo cuerpo, reconstruído o modernizado, queda el gran escudo sostenido por dos leones rampantes con cabeza humana, cuya cola termina en una flor de kantucta; y a los lados unos jarrones semejantes a los que veremos en la iglesia de Belén, que sólo tienen un asa cada uno para que la rigurosa simetría de la composición no se altere. Como en San Lorenzo, por la parte cóncava de los fustes salomónicos se enrolla un grueso tallo que desborda sobre la convexa hojas, racimos y flores. Falta en aquéllos la fila de hojas en el imóscapo. La transición entre la portada y el muro se logra, como en San Lorenzo, mediante una serie de motivos barrocos que aquí están claramente ensartados en unas ramas o varillas que terminan en granadas.

SAN BENITO Y SAN BERNARDO

Aún es más planiforme la decoración en las portadas de San Benito y San Bernardo, viejas parroquias de indios erigidas en el siglo xvi y reconstruídas en el xviii.¹ Ambas son muy sencillas en

1. Cuando se hizo cargo del curato de San Benito, en 1708, el Dr. don José de Antequera Enríquez, la vieja iglesia amenazaba ruina, por lo cual gestionó su reconstrucción. Como el Cabildo de Charcas —sede vacante por muerte del arzobispo don Juan Queipo de Llano— no se decidía a emprender la obra, obtuvo licencia y la comenzó a sus expensas. Fabricó primero una capilla «y después derribó la iglesia y empezó otra de nuevo»; en 1711 llevaba gastado más de doce mil pesos y se calculaba que costaría unos cuarenta y cinco mil. Sirvió

cuanto a su composición arquitectónica y semejantes entre sí: arco de ingreso encuadrado entre los soportes que sostienen el entablamento y un segundo cuerpo constituido por una hornacina. Los frontoncillos curvos colocados sobre los ejes de los soportes tienen en su interior veneras, lo mismo que los que empleó el plateresco toledano que pueden verse, por ejemplo, rematando la fachada del Hospital de Santa Cruz.

La portada de San Benito (fig. 14) carece de columnas. El soporte empleado para flanquear el arco de la puerta es la pilastra estriada, que carece de basa y capitel asentándose sobre un recuadro que parece el resto de un pedestal que desapareció absorbido por el muro de adobe. El arquitrabe del entablamento está reducido a un baquetón y una moldura, propia más bien de una cornisa, decorada con hojas de sabor clásico, como las que veremos en el interior de la iglesia de Belén. El friso es convexo y la cornisa está formada por dos baquetones paralelos. Pilastras más pequeñas cuyo fuste parece estar erizado de pequeñas puntas de diamante, encuadran la hornacina. Lo mismo que en San Lorenzo, motivos geométricos y vegetales sirven de tránsito con el muro; y unos trozos de frontón relacionan este segundo cuerpo con los frontoncillos de los lados.

Como en otras portadas ya descritas, la decoración de las jambas y de la rosca del arco se encierra en recuadros. Los temas ornamentales del friso son los mismos que veremos en la iglesia de Belén. Grandes trifolias llenan las enjutas; pero lo que la decoración nos revela es cómo ha evolucionado el modo de sentir el relieve. Los florones son iguales a los que se labraron en las Mónicas y en Santa Teresa; pero los decoradores de San Benito, incapaces

el curato por espacio de veinte años, dejando sin terminar el templo «que hubiera concluido sino hubiera salido a servir la canongía magistral de la yglesia de la ciudad de La Plata», para la que fué nombrado el 5 de junio de 1727. A. G. de I. Relación de méritos del citado, Charcas, 414.

de labrarlos en relieve o deseando buscar otro efecto estético, practican profundas incisiones en la piedra alrededor del contorno de los temas ornamentales para que, iluminados por la luz viva de la altiplanicie, destaquen en la sombra.

La iglesia de San Bernardo es monumento de mayor importancia arquitectónica (fig. 15). La fachada, que remata en una gran espadaña de dos cuerpos, es más monumental, y la forma de solucionar la relación entre base y altura escalonando trozos de cornisa con frontones curvos, no dejó de lograrse con cierta fortuna.

Como un tapiz pegado al muro de mampostería enlucida, destaca el claroscuro intenso de la portada (fig. 16). La flanquean columnas salomónicas cuyas abultadas basas son idénticas a las de San Francisco y la Compañía. Los fustes de cinco espiras tienen la decoración típica de la columna báquica: el grueso tallo de vid que enroscándose por la parte cóncava, deja caer sus hojas y frutos sobre la convexa. Los capiteles son del tipo corintio tantas veces señalado, y sobre los ejes de las columnas aparecen frontoncillos curvos que inscriben veneras. Tanto el entablamento como las cornisas de los pedestales se prolongan a ambos lados para unir el conjunto al muro del fondo. El segundo cuerpo, constituido por una hornacina entre columnas salomónicas de tres espiras, resulta pequeño en relación con las proporciones cuadradas del conjunto inferior. A ambos lados de la cruz del remate se ven dos jarras pequeñas con flores que parecen la ofrenda de un devoto.

Así como el esquema de esta portada ha copiado el de San Lorenzo, la decoración también repite temas que ya hemos visto anteriormente. Cartelas renacentistas como las de aquella iglesia y las de la casa de Otavi, decoran igualmente aquí los netos de los pedestales; el motivo que establece el tránsito con el muro, tiene su precedente en el claustro y en la iglesia de la Compañía de Arequipa, por citar los ejemplos más ilustres que pueden encontrarse en la ciudad del Misti: dos tallos ondulantes que se cruzan y que en la iglesia potosina inscriben granadas. Grandes trifolias



FIG. 12.—Torre de la iglesia de la Compañía.



FIG. 13.—Portada de la iglesia de San Lorenzo.



FIG. 14.—Portada de la iglesia de San Benito.



FIG. 15.—Iglesia de San Bernardo.

con un canal en sus nervaduras llenan las enjutas del arco, y en la rosca de éste, así como en las jambas, los florones se encierran en recuadros. Al igual que en la Merced, éste es el motivo que decora el friso, poniendo el entablamento un ritmo en cierto modo clasicista que recuerda el alternar de triglifos y metopas.

La técnica del relieve es la misma que utilizó el maestro de la portada de San Benito, de quien parece ser obra ésta de San Bernardo. La ornamentación no rebasa la rasante del recuadro en que está inscrita y el sol, produciendo contrastes bruscos de luces y sombras, destaca la silueta de unos temas decorativos que carecen de modelado.

LA IGLESIA DE BELÉN. LA CASA DEL CORREGIMIENTO

En 1700, previa licencia concedida por el virrey Conde de la Monclova, fundaron casa en Potosí los frailes belemitas.¹ Se hicieron cargo entonces del hospital de la Villa, que antes había estado al cuidado de los religiosos de la orden de San Juan de Dios, y años más tarde construyeron nueva casa e iglesia cuya obra se acabó en 1753.²

El templo es de una nave con capillas, cubierta aquélla con

1. El cronista de la Orden fray José García de la Concepción (*Historia Bethlemítica*, Sevilla, 1723, lib. III, págs. 64-66), trata de la fundación realizada por fray Rodrigo de la Cruz, el mismo que acababa de fundar otra casa en el Cuzco, pero no da ninguna fecha.

2. Martarelli (ob. cit., 30) dice que se comenzó a construir en 1700 y se concluyó en 1753. Creo que la primera fecha corresponde a la toma de posesión del establecimiento, después de la cual hicieron algunas reformas, como asegura García de la Concepción (ob. y pág. citadas).

una bóveda de medio cañón iluminada por pequeñas ventanas, que aún puede proporcionar emociones artísticas a quien la contemple, no obstante las capas de cal y pintura que cubren su decoración barroca. En los arcos de las capillas, la línea del tradós está señalada por una moldura formada de anchas hojas, las mismas que, a mayor escala, decoran la cornisa del entablamento que corre a lo largo de la nave y el ángulo que forman los fajones con el intradós de la bóveda. Una tupida decoración de rosetas y hojas llena el friso, como en la portada de San Benito; y anchas hojas decoran las enjutas. En los tramos de la bóveda serpentean tallos con hojas y flores de kantucta —la flor del inca— que, a veces, arrancan de jarrones muy estilizados.

Esa decoración del entablamento recuerda bastante la de la iglesia de Santiago de Pomata, pero las relaciones de estilo con este templo aparecen más patentes en la portada, dispuesta bajo un arco a modo de hornacina (figs. 17 a 19). Nada más sencillo que su composición en tres cuerpos, los dos más bajos con otras tantas calles separadas por columnas que sostienen entablamentos corridos. El arco mixtilíneo del vano de ingreso tiene una forma totalmente exótica en la región, pero más usual en la arquitectura mejicana. Salvo en el cuerpo inferior, que tiene hornacinas, los intercolumnios permanecen lisos.

En la portada belemita la decoración se ha concentrado en los soportes, en los entablamentos y en las hornacinas. Las columnas tienen esas abultadas basas que ya hemos visto, pero con decoración vegetal estilizada en los toros. Los capiteles responden al tipo corintio, pero los caulículos centrales se estilizan formando roleos tangentes dispuestos en el mismo plano que los de los ángulos, y las hojas de acanto, también sumamente estilizadas, parecen pencas que han perdido toda calidad vegetal y tienen aspecto metálico. La misma apariencia tienen las estrías que ocupan la mitad superior de los fustes, que en el segundo cuerpo de la portada son ondulantes y con tendencia a la disposición en espiral y siempre ter-

minan formando una especie de abarquillado sobre la anilla que separa las dos zonas del fuste. En la mitad inferior de las columnas del cuerpo bajo, se ven figuras humanas con las manos en actitud devota, y unas ramas que se cruzan desprendiendo hojas y flores de kantucta. Bustos humanos estilizados y motivos vegetales como rosetas y hojas, decoran también las columnas superiores, disponiéndose siempre la ornamentación con rigurosa simetría.

En los frisos del entablamento vemos grandes florones y hojas de nervio ondulante, y en los netos de los pedestales del segundo cuerpo, así como en el trozo de friso colocado sobre las columnas del bajo, los motivos ornamentales —querubines o florones—, van encerrados en recuadros. Los temas decorativos y la técnica del relieve, recuerdan las finas labores que tallaron sobre la piedra roja los anónimos decoradores de la iglesia de Santiago, en el pintoresco pueblo de Pomata, ribereño del lago Titicaca. En la portada lateral de esta iglesia encontramos esas hojas ondulantes, los querubines y los florones del templo de Belén, así como las grandes jarras con flores que llenan las hornacinas y flanquean el último cuerpo. En la referida iglesia de Pomata esos jarrones con hojas y florecitas rematan la portada lateral, y en las jambas de las ventanas presentan además, como en Potosí, esas grandes piñas que no sé si querrán representar *frutillas* (fresas) u otro fruto que no acierto a identificar.

Aparte de esta identidad de temas ornamentales, ya de por sí bastante elocuente, está la íntima relación que entre ambos monumentos establece la técnica. Los decoradores de Belén de Potosí, como los de Pomata, labraron la piedra practicando incisiones y recortando el contorno de las figuras estilizadas. Si, como parece ser, la iglesia de Pomata se estaba labrando en 1726,¹ es indudable

1. Así se deduce de un informe del provincial de los dominicos del Perú fray Pablo de Mondoñedo. En esa época faltaba concluir la decoración de pilares, bóvedas, etc.

que la de Belén de Potosí es producto de su influencia. La relación entre las dos, y la de ambas con otras de la misma comarca —Santa Cruz de Juli—es evidente.

La vieja *Casa del Corregimiento* nos ofrece, acaso, una de las últimas etapas de la evolución de ese modo de tratar en plano el relieve (fig. 20). Sus tres portadas —dos de ellas con ventanas a la altura del piso superior— están cubiertas con tejadillos a dos aguas como las casas chilenas del siglo XVIII. Constituyen otros tantos conjuntos decorativos de un barroquismo que, por sus contrastes, puede calificarse de sorprendente.

Llaman la atención, ante todo, las pilastras que se ondulan o se quiebran clavando en el muro sus ángulos entrantes, con un impulso de barroquismo que disloca la línea vertical del soporte. Es algo que puede compararse a lo que hizo el autor del templo de San Ignacio de Buenos Aires —concluido en 1732 ó 1734— cuando cubrió las pilastras de la fachada con grandes roleos que le dan un perfil ondulante y un aspecto ornamental que oculta su carácter esencialmente constructivo.

En la portada reproducida en la figura 21 vemos trozos de fuste con estrías ondulantes, como los del templo de Belén, y columnas de aspecto abalaustrado ceñidas por anillas o arandelas, con la mitad inferior estriada en espiral. Estos soportes se emplean sólo como elementos decorativos, incrustándolos en fustes de pilastras; es decir, del mismo modo que los había empleado el anónimo maestro de la casa de Rikkets en Arequipa, o —empleando fustes salomónicos—, el arquitecto Simón de Asto en la portada lateral de la catedral de Puno, fechada en 1757. El precedente más lejano hay que buscarlo en el arte plateresco.

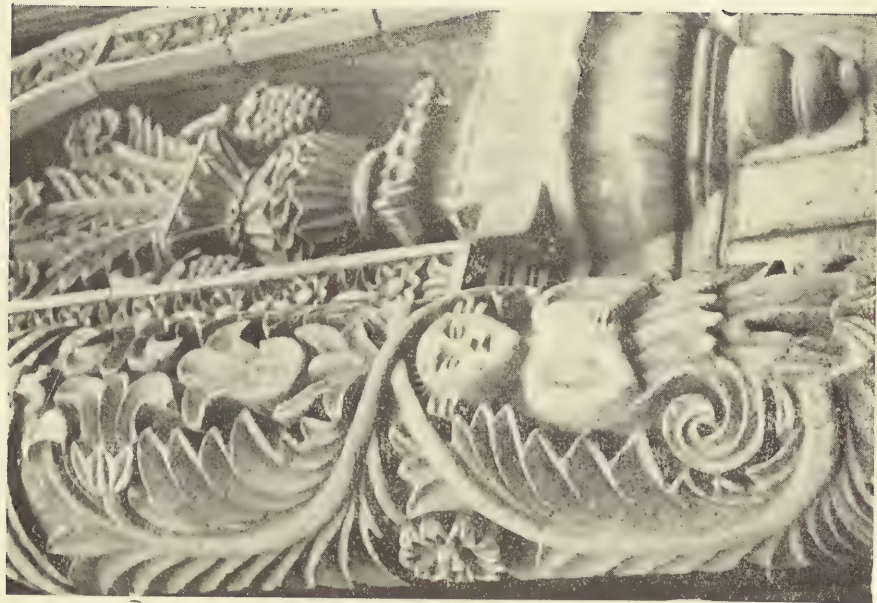
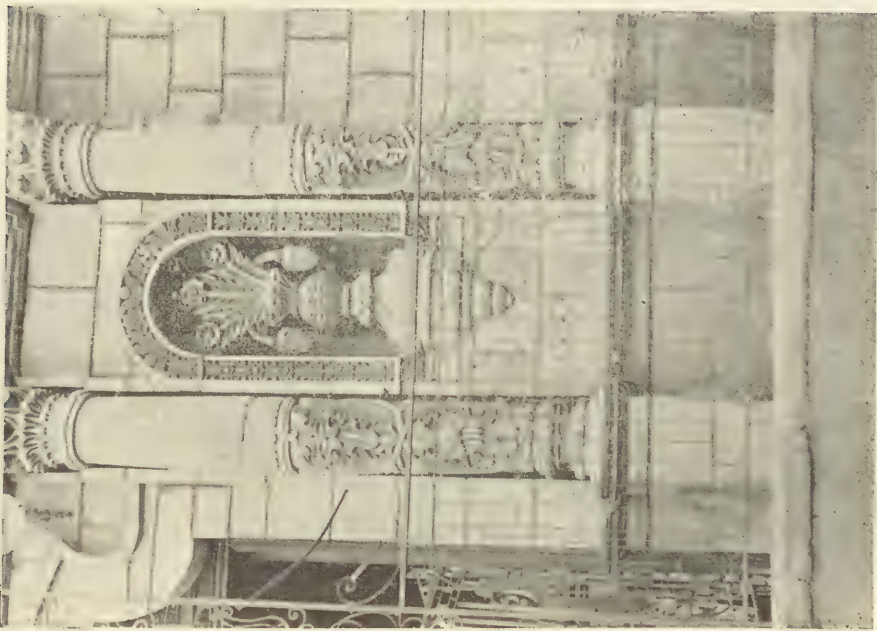
Sobre esas pilastras guardadoras de fustes, aparecen remates triangulares, semejantes a los que descansan sobre el entablamento de la iglesia de San Bernardo. Sobre la ventana, bajo el piñón que forma el tejaro, unas molduras en forma de *eses* que atraviesan la cornisa, forman una especie de frontón semejante al de una de



FIG. 16—Portada de la iglesia de San Bernardo.



FIG. 17.—Portada de la iglesia de Belén.



Figs. 18 y 19.—Detalles de la portada de la iglesia de Belén.



FIG. 20.—Casa del Corregimiento.

las portadas laterales de la iglesia de Santiago de Pomata. A los lados aparecen los símbolos cristianos repetidos en San Lorenzo y en la casa de Otavi: el sol, la luna en creciente y las estrellas. En las pilastras onduladas de los lados se ven figuras de niños de bulto redondo cobijadas por unas veneras, elemento decorativo que se repite en otras partes de la fachada y bajo la reja volada de la ventana.

En la portada descrita, como en las otras dos, la ornamentación emplea temas que ya hemos visto en San Bernardo y en Belén, originarios de Santiago de Pomata y de Arequipa: tallos ondulantes que se cruzan, *eses* y espirales entrelazadas, hojas con aspecto de pencas, etc. Pero quizá ningún otro monumento, salvo los de Juli y Pomata, tiene tal aspecto de talla en madera. Obra sin duda de arte popular, creación de algún modesto artífice que conocía los monumentos de los pueblos ribereños del lago Titicaca, su ignorado autor parece haber tallado la piedra a golpes de gubia o a punta de cuchillo. Si bien el relieve no tiene la finura de ejecución de los modelos citados, el ideal estético que lo anima es idéntico. Pero junto a ese modo de sentirlo en superficie, que priva de modelado a los temas ornamentales y los condena a la rasante del borde que los inscribe, surge el dinamismo de esas pilastras que se dislocan buscando efectos de profundidad. Ese contraste nos habla de una lucha entre dos maneras de sentir el barroco y pone una nota de intenso dramatismo. Ahí reside el mayor interés artístico de esta desconcertante fachada potosina.

LA CATEDRAL

La serie de las grandes catedrales americanas dejó en Potosí, junto al famoso cerro de la plata, uno de sus más bellos ejemplares, quizá el último de los que se construyeron en las Indias. No es

uno de esos monumentos en que el barroco local plasmó en la piedra sutiles ornamentaciones de relieve plano, mientras la planta continuaba fiel al patrón renacentista. La iglesia mayor— hoy catedral— de Potosí no es obra de un decorador sino de un arquitecto. Construída en los días azarosos de las luchas por la emancipación, no parece sino que el gobierno virreinal hubiera querido dejar en la imperial villa un testimonio del agonizante poder metropolitano, construyendo un gran templo de un estilo barroco totalmente español, exento de los caracteres que definen el propio de la región en que se encuentra.

La vieja iglesia mayor, construída en tiempos del virrey Toledo y reparada por el fabriquero don Pedro de Arrieta a principios del siglo XIX, se desplomó en la noche del 16 de febrero de 1807, quedando reducida a un montón de escombros. Al día siguiente, comenzaron los vecinos a recaudar fondos para la reedificación y pronto se reunió una suma considerable. Fué llamado de Moquegua el arquitecto fray Manuel de Sanahuja, lego franciscano que gozaba de gran prestigio en su arte, el cual trazó los planos y abrió los cimientos el 6 de septiembre de 1808. El arzobispo de Charcas don Benito María Moxó puso con toda solemnidad la primera piedra el 15 de diciembre de 1809, en presencia del presidente de aquella audiencia don Vicente Nieto y del gobernador e intendente de Potosí don Francisco de Paula Sanz. Ambos murieron fusilados por orden del sanguinario Castelli, exactamente un año después —el 15 de diciembre de 1810—, en el mismo lugar y en el sitio preciso en que se había celebrado la ceremonia.¹

Largos años vivió fray Manuel de Sanahuja en Potosí, aunque al parecer no muy a gusto, pues —sin duda porque sus ideales eran los realistas— varias veces intentó dejar la Villa Imperial y reintegrarse a su convento de Moquegua. En los años de 1826 y

1. Subieta Sagárnaga: *La catedral de Potosí*, «Boletín de la Sociedad Geográfica de Potosí, año XXVII, núm. 9 (enero, 1940), págs. 48 y sigs.

1827 pidió con insistencia el prefecto republicano Galindo que le diese pasaporte para La Paz, alegando que de allí le llamaban para que fuese a hacer unas obras. Se quejaba de que le habían puesto a las órdenes de algunos maestros inexpertos, con manifiesta falta de consideración para su competencia profesional y su persona. El prefecto ordenó que continuase al frente de la obra hasta terminarla y que después se le diese pasaporte para Tarija,¹ donde quizá pensarían ocuparle. En 1829 se colocaron las campanas en las torres y en 1836 quedó concluído el templo, que fué consagrado dos años después.²

La catedral de Potosí es una iglesia de tres naves con crucero tan ancho como la central y capilla mayor de cabecera plana, que sobresale un poco del testero del templo (fig. 22). Consta de seis tramos o naves transversales, siendo más estrecho el inmediato a la fachada. La nave transversal de crucero tiene sus cabeceras de forma semioctogonal, aspecto que, en menor grado, ofrece también el presbiterio por los chaflanes que matan sus ángulos. A ambos lados de las naves laterales se abren capillas poco profundas, con planta de arco escarzano.

El alzado constituye una prueba más —bien tardía y alejada de la Metrópoli— de la larga vida que tuvo en la arquitectura española el viejo modelo de las catedrales andaluzas del siglo xvi. Los soportes son pilares con medias columnas adosadas, sobre cuyos capiteles de orden compuesto descansa un trozo de entablamento, en el que se apean los arcos que sostienen las bóvedas (fig. 23). La fórmula es la misma que en el siglo xv empleó Bernardo Rossellino en la catedral de Pienza, difundida en el Renacimiento español por Diego de Siloé al adoptarla, a mediados del siglo xvi, en la de Granada. Al mismo tipo responde el templo episcopal de Gua-

1. Documentos que posee en Potosí mi buen amigo el brillante escritor don Armando Alba.

2. Subiera Sagárnaga: artículo citado, pág. 53.

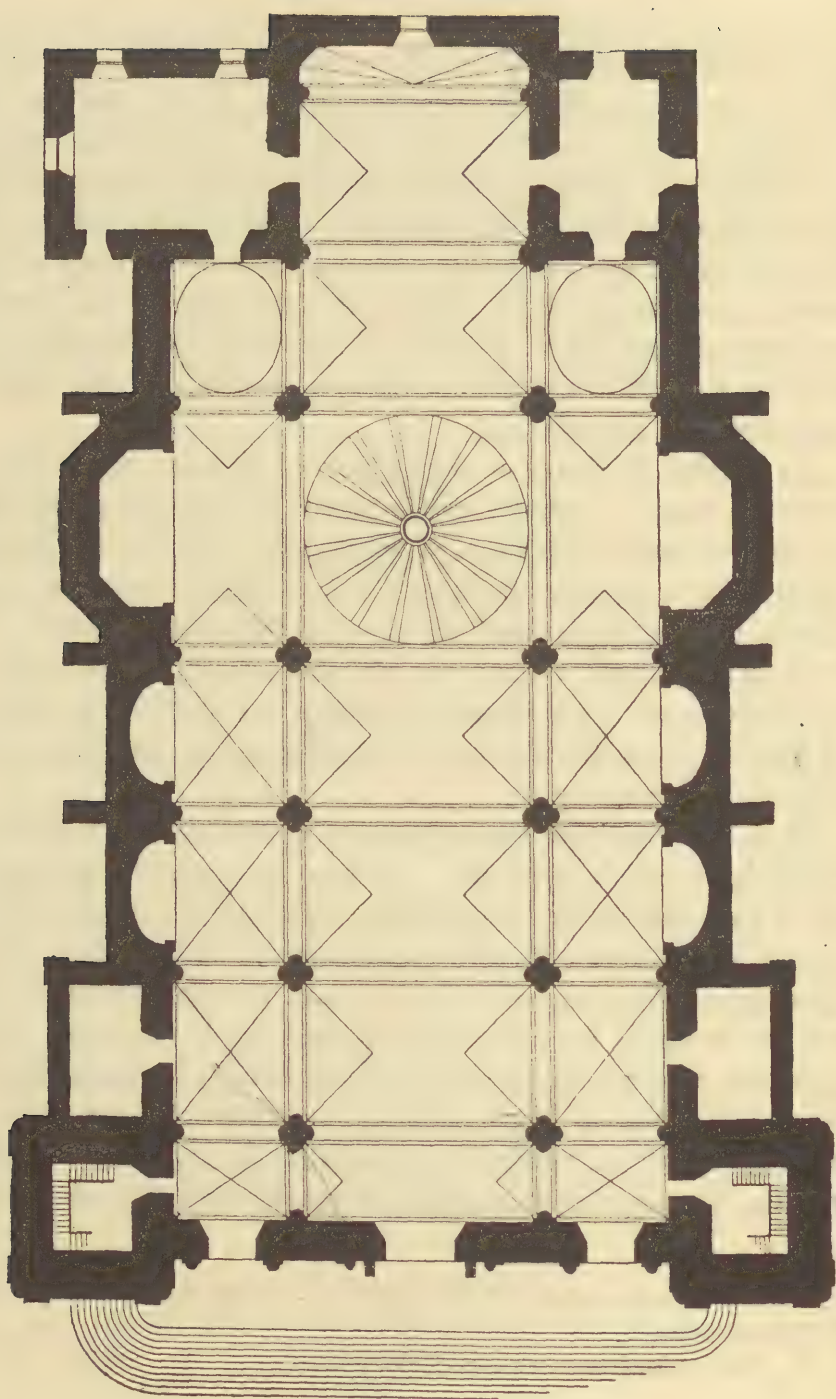


FIG. 22.—Planta de la catedral.
(Levantamiento del arquitecto Mario J. Buschiazzo).



FIG. 21.—Una portada de la casa del Corregimiento.

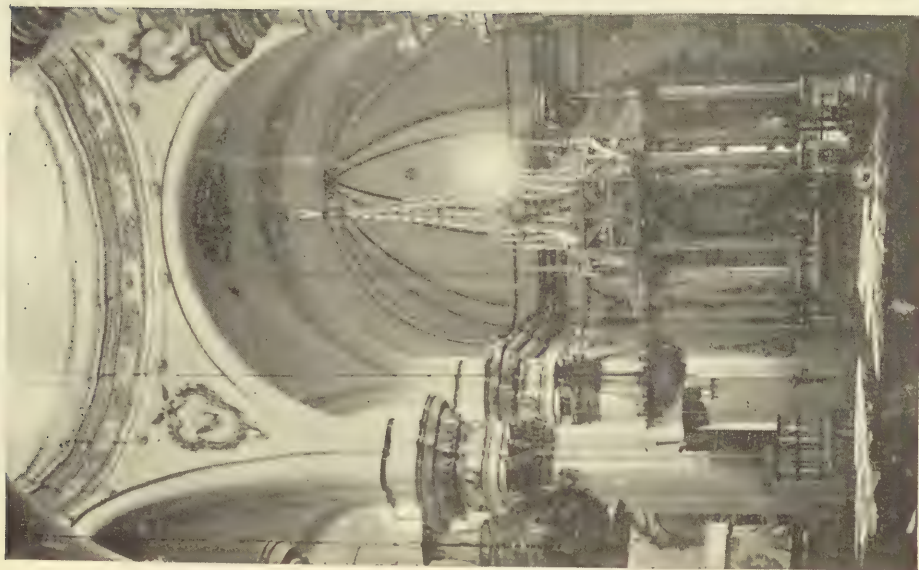


Fig. 23.—Interior de la catedral.

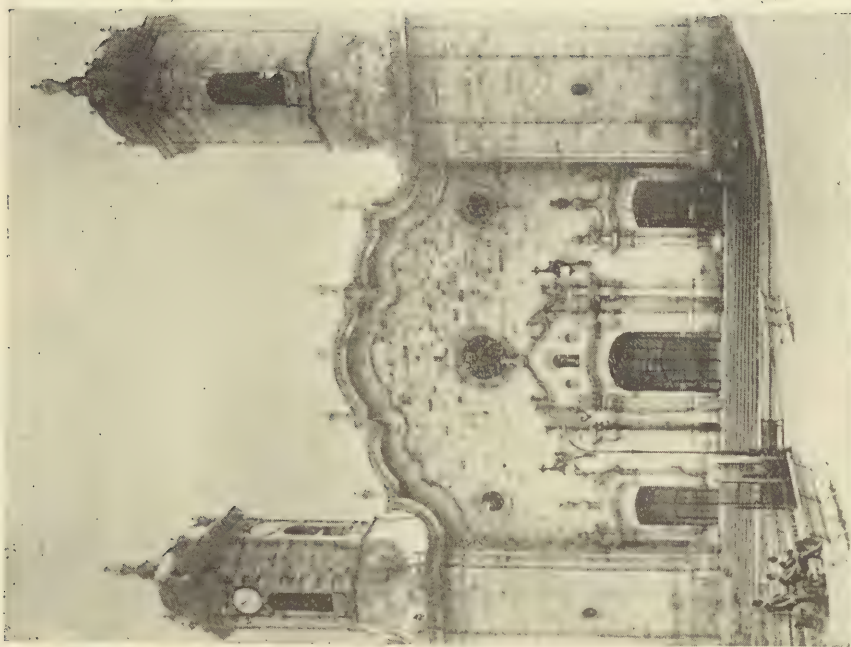


Fig. 24.—Fachada de la catedral.

dalajara de Méjico, comenzado en 1571.¹ La tradición de este sistema no se había extinguido en España. Con pilastras adosadas en vez de columnas, lo encontramos en la catedral nueva de Lérida (1761-1778), planeada por el ingeniero militar don Pedro Agustín Zermeno y construída por el famoso arquitecto Sabatini;² y posteriormente en la de Vich, obra de José Morató.³

Disposición idéntica a la de los soportes de Potosí fué la que empleó el arquitecto Fray Domingo de Petrés en la iglesia de Chiquinquirá (Colombia), donde las columnas son toscanas, y en los pilares del crucero de la catedral de Bogotá, cuyas medias columnas tienen capiteles de orden compuesto. Ambas catedrales de Potosí y Bogotá fueron comenzadas al mismo tiempo, pero el parentesco que esas semejanzas establecen entre una y otra, no es muy íntimo por lo que respecta al estilo. Sanahuja fué el último arquitecto barroco del virreinato del Perú, y Petrés el introductor del neoclacisismo en Nueva Granada.

En la catedral de Potosí, como en la de Guadalajara, la convexidad de las medias columnas se continúa en el trozo de entablamento colocado encima, con lo cual adquiere éste una planta mixtilínea muy movida. Los arcos lisos parecen prolongar el fuste, como sucede en las catedrales de Méjico y Puebla y, por indudable influencia de aquélla, en bastantes templos barrocos de Nueva España, como, por ejemplo, la Basílica de Guadalupe. También como en Guadalajara —y como en las catedrales, más cercanas, de Lima y Cuzco— las tres naves se cubren a igual altura. La cubierta de la nave central es de bóveda de medio cañón con lunetos; los tramos de los laterales tienen bóvedas de aristas, salvo los de la cabecera que están cubiertos con bóvedas semiesféricas. En el cru-

1. Angulo: *Las catedrales Mejicanas del siglo XVI*, «Boletín de la Academia de la Historia», Madrid, 1943, pág. 168.

2. Schubert: *El barroco en España*, págs. 430 y 457.

3. Monreal: *La catedral de Vich*, Barcelona, 1942, pág. 24.

cero se alza una cúpula con tambor perforado por huecos de ventanas.

La fachada está rehundida entre las dos torres y remata en una cornisa que se quiebra formando un gran penacho que oculta el trasdós de las bóvedas (fig. 24). De las tres portadas, es la central la que ofrece una planta un poco movida que tiende a la disposición convexa. Las laterales resultan pequeñas y están tan unidas a las torres que parecen ahogadas por éstas. El espacio comprendido entre las portadas y la cornisa es demasiado amplio para que consigan animarlo los óculos que lo perforan. Las torres, reducidas a un cubo liso, tienen el cuerpo de campanas de planta octogonal, lográndose la transición del cuadro al octógono de la misma forma que imitó a mediados del siglo pasado, el arquitecto Lucas Poblete en la Catedral de Arequipa.

NOTA: Las fotografías reproducidas en las figuras 2, 10 y 19 las debo a la señora Elena Hosmann, que las publicó en su obra *Ambiente de Altiplano* (Buenos Aires, Penser, 1945); las correspondientes a las figuras 3, 6 y 16, hechas por Pedro Juan Vignale, fueron publicadas en el fascículo III de *Cuadernos de Arte Colonial Sudamericano*, dedicado a *Las iglesias de Potosí* (Buenos Aires, 1945); las restantes son del archivo del autor.

LA CATEDRAL DE CARACAS

POR

CARLOS MANUEL MÖLLER

Los orígenes de la Santa Iglesia Metropolitana se pierden en la obscuridad de nuestro primer siglo de Provincia Española. A raíz de la fundación de Santiago de León de Caracas en 1567, principiósse la edificación de una iglesia parroquial dedicada al Santo Patrono de la Ciudad, Santiago Apóstol. Comenzó por una humilde construcción techada con palmas; pero ya en 1578, en la *Relación* de don Juan de Pimentel,¹ se dice que está acabada de piedra y ladrillo, cal y tapiería, cubierta de tejas. Entonces la ciudad apenas tenía unos dos mil habitantes.

Hernando de Sáez, marino, dueño del navío *San Benito* era en 1592, uno de los vecinos de Santiago de León, y acudió al Ayuntamiento pidiendo se le acordase poder suficiente para solicitar registro de su barco incluyéndosele en uno de los dos con que Su Majestad había hecho merced a la ciudad, y pudiese venir cargado con mercaderías de los reinos de España. A cambio de la merced, que le fué acordada, Sáez se comprometió a traer una imagen de Santiago, «de bulto, puesto encima de un caballo blanco con su

1. Publicada por G. Latorre en el «Boletín del Centro de Estudios Americanistas», de Sevilla, 1919.

espada y con su esclavina de oro y azul, de cinco cuartas de alto; y el dicho Santo dorado donde fuese necesario; y más una vidriera para la ventana que está encima de la puerta del perdón de la Santa Iglesia, en la cual ha de estar pintado el dicho Señor Santiago encima de su caballo, como se suele y acostumbra pintar en semejantes vidrieras, la cual ha de ser dorada donde fuere menester».¹

En esta iglesia se atrincheró el corsario Amyas Preston, cuando saqueó a Caracas en 1595, y donde, seguramente enterró después de rendirle honores, al bizarro adversario Alonso Andrea de Ledesma,² precursor de otro Alonso, más famoso, en la defensa de las buenas causas.

Pequeñita como relicario, y blanca como harina de eucaristía era la iglesia en 1614.³ Tan pequeña, que los vecinos pidieron al Rey su reedificación, ampliándola, cosa que obtuvieron por Real cédula de 17 de junio del mismo año. El templo que entonces se edificó sirvió más tarde, en 1638, a la instalación de la Catedral después de que fué aprobado por Real cédula de 1637, el traslado de Coro a Caracas.

Un fuerte terremoto, ocurrido en 11 de junio de 1641, destruyó de tal manera el templo que fué necesario construir un caney cubierto de palma para los oficios religiosos, y más tarde se hizo con paredes de bahareque y techo de obra limpia. Hay una tradición, muy simpática por cierto, que dice de los afanes de una piadosa señora de la época, de nombre María Pérez, acompañando al

1. *Actas del Cabildo de Caracas*, I (Caracas, Editorial Elite, 1943), páginas 193-195).

2. Le ha dedicado una bella biografía Walter Dupouy: *La hazaña de Alonso A. de Ledesma*, Caracas, 1943.

3. Para pedir ayuda a fin de reedificar el templo, se hizo una información en 1613; en ella declaran dos artífices: Bartolomé de Añasco, oficial de albañil, y Francisco de Medina, de cuarenta años, maestro carpintero. A. G. de I. Santo Domingo, 220 (nota de E. M. D.).

Obispo Fray Mauro de Tovar en los momentos de mayor peligro; de esto diz quedó el recuerdo en un cuadro de la Catedral; pero si la memoria no me es infiel, me parece haber visto en testamentos de la época, en el Registro Principal, que María Pérez, o por contracción Mari Pérez, murió en el terremoto aplastada por una pared.

Desde entonces el Cabildo eclesiástico no descansó en su propósito de levantar nuevo templo, y en 25 de abril de 1666 celebró un contrato con el maestro de carpintería de la Ciudad, Juan de Medina, por el cual éste se comprometió a realizar la obra que demoró diez años, quedando tan del gusto del Cabildo que le entregó al maestro Medina doscientos pesos de *albricias*.¹

Pero la iglesia no estaba terminada y continuaron las obras hasta los primeros años del siglo XVIII, pudiéndose dar por concluídas en 1713. El plano de la nueva fachada fué obra de don Francisco Andrés de Meneses y parece ser la misma que tiene en la actualidad: tres cuerpos en estilo toscano (fig. 25). El frontón en que termina no es de la época; fué construído en 1886, y su estilo no corresponde al orden de los otros cuerpos.

Indudablemente que la iglesia construída por el maestro Medina no tenía ligereza y altura como para que apareciese elegante. Las mentes de aquel entonces no olvidaban los estragos causados por el terremoto y toda precaución parecía poca para precaverse de ellos. Por eso, a falta de conocimientos técnicos, recurrían únicamente a la solidez y se contentaban con proporciones bajas. De aquí el templo macizo y chato que estuvimos viendo los caraqueños hasta las reparaciones del año 1932 en que se adelgazaron los pilares antes ochavados y se elevó la nave mayor, sustituyendo los techos de las cinco naves que eran de alfarje.

Después del terremoto de 1641 ocurrió otro en 1766, y la

1. Monseñor Navarro: *La Catedral de Caracas y sus funciones de culto*. Caracas, 1931, pág. 48 y sig.

Catedral sufrió nuevos daños que fueron reconocidos por la Comisión nombrada por el Gobernador don José Solano, y estaba formada por el R. P. don Miguel Schlesinger, arquitecto, Coadjutor del Colegio de Jesuitas y los maestros de albañilería José Leandro Mañer, Leandro Fuenmayor, Nicolás de Ponte y Juan Domingo del Sacramento; y el maestro mayor de carpintería de la Ciudad, Santiago de Rojas. La comisión reconoció también otros templos, encontró que la torre debía ser reparada en su segundo cuerpo haciéndole nuevas las claves de los arcos; el tercer cuerpo y su remate debían de ser desbaratados y reconstruídos. Estas recomendaciones fueron aceptadas y se ejecutaron los trabajos.¹ La torre volvió a sufrir estragos con el terremoto de 1812: con un movimiento el tercer cuerpo se partió inclinándose hacia el norte y luego, con otra sacudida, volvió a su puesto. Entonces se pensó en demolerla del todo y el alarife Francisco Herrera, que había de morir más tarde por orden de Boves, se comprometió, y lo llevó a cabo, a demoler el tercer cuerpo sacando todos los materiales por el interior de la torre. Desde esa época quedó más pequeña, tanto que hoy día no serviría de atalaya porque los edificios modernos cercanos la sobrepasan en altura.

En los primeros años del siglo XIX, poco antes del terremoto de 1812 y de la declaración de independencia, el Cabildo Eclesiástico tenía muy avanzado el proyecto de edificar nueva Catedral. A tal punto llegaron los proyectos que se compraron varias casas colindantes, y hasta se encargó a Méjico una famosa lámpara de plata, con peso de más de treinta arrobas y un costo que pasó de veinte y ocho mil pesos. La pieza debía ser lisa, sin dorado alguno, con el escudo de la Catedral, una imagen de Santa Ana y la cabeza del Apóstol Santiago. Por orla una leyenda: «Santa Iglesia Catedral de Caracas». Esta lámpara parece que no llegó nunca

1. García Chuecos: *Una gran calamidad pública*. Artículo en «El Universal» de Caracas, 28-VI-1935, con datos procedentes del Archivo Nacional.

porque sufrió deterioros y pérdidas a consecuencia de la guerra en Méjico.¹ La contienda en Venezuela y el terremoto paralizaron igualmente todos los proyectos de construcción de la nueva Catedral, en cuyos planos habían intervenido el arquitecto don Vicente López Obispos y el coronel de ingenieros don Juan Pires. Los planos de López no fueron aceptados por no ceñirse a lo que el Rey dispuso y porque proponía desbaratar la antigua iglesia que debía conservarse.

En enero de 1866, siendo Arzobispo de Caracas y Venezuela, don Silvestre Guevara y Lira, se empezaron las reformas que cambiaron totalmente la clásica disposición de las catedrales españolas que hasta entonces tenía nuestra iglesia Metropolitana.

El coro, que estaba situado a la entrada de la nave mayor, se quitó en 1866 y fué colocado detrás del altar mayor; al efecto se había prolongado la nave central y las colaterales en el espacio que ocupaba la Sacristía mayor. También se quitó el retablo de madera tallada y dorada que, con un costo de dos mil pesos, se había mandado hacer en diciembre de 1666 y donde estaban colocadas las imágenes de Santa Ana, de Santiago Apóstol y de Santa Rosa. Este retablo fué muy hermoso, como se describe en las visitas de los Obispos Díez Madroñero y Martí, especificándose que el altar tenía sagrario y frontal de plata martillada. Allí se dice también que la capilla mayor y el pasadizo hasta el coro estaban pavimentados con losas de mármol blanco y negro, y que del arco toral pendía una lámpara grande de plata. El techo lo formaba una vistosa cúpula.

Refieren las descripciones de esas visitas que dos altares ocupaban los testeros de las dos naves que habían a uno y otro lado del altar mayor: los del Evangelio dedicados, uno a Jesús Crucificado con la Virgen Santísima y San Juan Bautista, y el otro a

1. Procede el dato de las Actas Capitulares, y me fué comunicado por Monseñor Navarro, a quien expreso mi agradecimiento.

Nuestra Señora de la Antigua. Después, a lo largo de la pared, seguían los de Santa Rosa, la Asunción de Nuestra Señora, San Miguel, el de las Animas del Purgatorio y, finalmente, a los pies, el de San Liborio. Tras el coro, con frente a la puerta mayor, el de San Bernabé. Del lado de la Epístola, en los dos testeros estaban: primero el de la Inmaculada Concepción, luego el de San Jorge; al costado aparecían las capillas del Pilar de Zaragoza edificada a devoción del Deán, Bachiller don José Melero, quien entró a ejercer el cargo el 4 de junio de 1700, y había sido Arcediano en 1697, Chantre en 1691 y Penitenciario en 1688.¹ El retablo de esta Capilla (fig. 26), a pesar de las modificaciones sufridas, es un buen ejemplar del estilo barroco entre nosotros, y quizás fué construido antes de que fuese Deán don José Melero. Seguía la que solicitó se le concediese su edificación, en diciembre de 1693 para enterramiento de su familia, la señora doña Melchora Ana de Tovar, viuda de don José de Ascanio y Guerra. En ella colocó las imágenes de San Nicolás de Bari y la Madre Santísima de la Luz. A continuación la capilla de Nuestra Señora del Pópulo, fundación del Ilustrísimo señor don Diego de Baños y Sotomayor, Obispo de Venezuela entre 1684 y 1706.

La devoción de la Virgen del Pópulo, que Monseñor Navarro en su interesante libro ya citado sobre la Catedral de Caracas, dice que es preciso ir hasta Roma para hallar el entronque de esa advocación, era bien principal en la de Cádiz del siglo XVIII, puesto que, en su Catedral vieja, tiene capilla con retablo del escultor Alejandro de Saavedra, autor del altar mayor de la misma Catedral.²

En esta capilla de Nuestra Señora del Pópulo de Caracas, se

1. Así consta en un manuscrito del siglo XVIII (propiedad del autor), en que el P. don José de la Sierra hace relación de los prelados de la Diócesis de Venezuela y de las Dignidades del Cabildo Catedral de Caracas.

2. César Pemán: *El arte en Cádiz*.



FIG. 25.—Fachada de la catedral de Caracas.

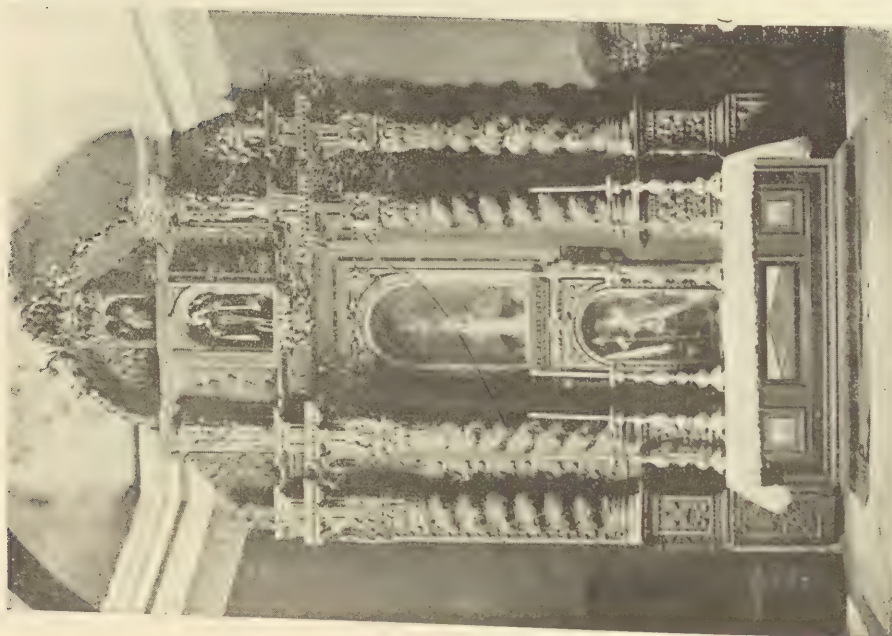


FIG. 26.—Catedral de Caracas.
Retablo de la Virgen del Pilar.

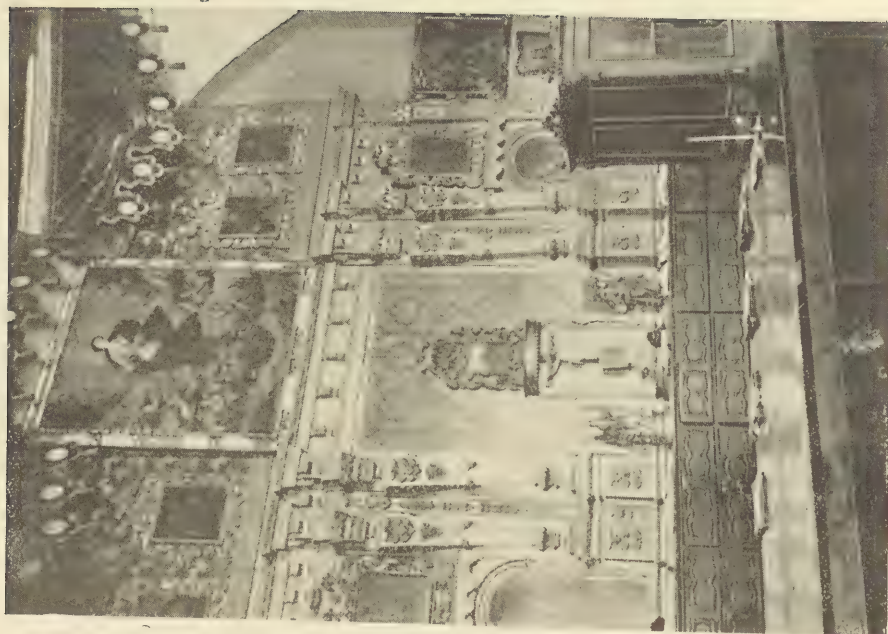


FIG. 27.—Catedral de Caracas.
Retablo de la Sacristía.

encuentra la única estatua orante conservada en Venezuela desde la época colonial. La estatua representa a su fundador el Obispo Baños y Sotomayor, encima de su sepulcro, y ha perdido mucho de su carácter debido a la malhadada costumbre de retocar las cosas viejas que aquí existen. Quizá, si con verdadero interés se le quitase a esa estatua la pintura moderna que la cubre, aparecería la primitiva, y la pieza ganaría mucho dentro de su menguado mérito artístico. También existen en la capilla dos buenos relieves de abultada talla que representan los escudos del fundador y de su sobrino heredero en el patronato de ella, y quien la llevo a feliz término: don José de Oviedo y Baños, nuestro historiador y poeta del siglo XVIII; él nos dejó el invalorable tesoro de su *Historia de la Provincia de Venezuela*, libro en que se hermanan admirablemente la belleza del castizo lenguaje con el interés de los relatos. La capilla tiene un precioso retablo de estilo barroco en madera dorada que ostenta, en su nicho central, una imagen pintada de la Santísima Virgen con marco de plata labrada en estilo barroco tardío.

Al lado del Obispo Baños y Sotomayor está la capilla dedicada a la Santísima Trinidad, que labró y dotó el Proveedor don Pedro de Jaspe y Montenegro, por concesión del mismo Obispo Baños y Sotomayor de acuerdo con el Cabildo, ratificada por éste en sesión de 25 de junio de 1689. En el Acta, cuyos párrafos alusivos copia monseñor Navarro en su libro ya citado,¹ se dice que la fábrica de la capilla es para colocar un cuadro de media talla hecho en Nueva España, del Misterio de la Santísima Trinidad y allí, llevando el título de Patrono, se diese sepultura sin pagar derechos

1. Leyendo el importante trabajo de Monseñor Navarro notamos se dice que la capilla fué fundación de un bisabuelo del Libertador cuando, en realidad, lo fué de un tío del bisabuelo, don Pedro de Ponte Andrade Jaspe y Montenegro. La misma equivocación sufrió don Luis Sucre en su libro *Historial Genealógico del Libertador*, error muy explicable por la circunstancia de que tío y sobrino se llamaban Pedro.

a él y a sus esclavos y domésticos. El elegante retablo que existe, preciosa obra de estilo churruigueresco en madera dorada es una verdadera lástima que haya sufrido modificaciones para colocar la imagen de Nuestro Señor, conocida con el nombre de la Humildad y Paciencia. Además, las imágenes que en la parte superior del retablo fueron colocadas en época posterior a su construcción y que representan a la Santísima Trinidad en disposición de coronar a la Virgen se vé que están fuera de sitio y no son precisamente un cuadro de media talla; estas imágenes se parecen notablemente a las que están, en tamaño mucho mayor, en la iglesia de San Francisco. El techo de la capilla es de artesa con decoraciones pintadas en estilo renacimiento y el almizate, de lacerías, es todo dorado.

Después de esta capilla se encuentra la entrada a la Sala Capitular, entrada que ya no tiene la importancia de antes porque, en gran parte de su espacio, se construyó en el año de 1890 otra capilla sin ningún mérito artístico.

El Baptisterio también fué reducido para darle sitio a un altar del Santo Cuerpo y, además, en la época de la modernización de la Catedral sufrió el desacierto del cambio de su fuente lustral: la vieja copa de piedra avileña, labrada según el macizo estilo del siglo xvi,¹ en que se cristianaron los hijos de los esforzados conquistadores que fundaron la ciudad y más tarde el Libertador. Afortunadamente la pila bautismal se conserva en la casa de Bolívar.

Las capillas para su guarda tenían rejas de madera torneada que producían magnífico efecto por su calidad y brillo. Las maderas usadas eran *dividive* en los balaustres y *amarillo caraqueño* en las demás partes.

1. En las cuentas de fábrica de 1604 a 1609 (A. G. de I.: Santo Domingo, 220), consta que había labrado la pila bautismal el cantero Pedro de Ochoa (Nota de E. M. D.).

Por último, lindando con la calle Norte - Sur, corre una nave levantada por los Hermanos de la Cofradía de San Pedro. Esta Cofradía, de fines únicamente espirituales, fué fundada en el año de 1663 y desde sus comienzos quiso fabricar Capilla. Al efecto se consideró en sus juntas la conveniencia de cada uno de los solares que se le ofrecían; uno que en 1670 vendían los herederos de Juan Luis de Antequera, situado frente a la Plaza Mayor; otro que ofreció el capitán Gonzalo Marín Granizo, lindando con la casa de su morada; y un tercer solar comprado en doscientos pesos al escribano público de la ciudad José de Andrade, aun cuando luego resolvióse hacer la capilla en la Catedral. Para el año de 1673 ya se había comenzado, y contigua se levantaba otra para Sagrario. Cuando estaban para techarse la dos, notóse que no había manera de dar salida a las aguas. Se paralizaron los trabajos y en enero de 1685, reunidos bajo la Presidencia del Obispo, su ilustrísima don Diego de Baños y Sotomayor, el Cabildo de la Catedral y la Hermandad de San Pedro, se convino en que la terminase con la condición de que quedase en ella el Sagrario hasta que la iglesia pudiera labrar otra, ya que tenía que suprimir la capilla en fábrica para que pudiera terminarse la de San Pedro, con puerta a la Plaza. En diciembre del mismo año de 1685 estaba terminada; pero faltaba todavía la Sacristía y se trató con el Cabildo en 1688 sobre la conclusión de la Sala Capitular que quedaba encima y no había sido techada. A los veinte años de estar terminada la nave de San Pedro, en 1714, el techo amenazaba ruina y se dispuso derribarlo para hacerlo de nuevo.¹

Para finalizar estos apuntes quiero hacer mención del pavimento de la iglesia. Salvo el presbiterio y el pasadizo hasta el coro, enlosado de mármol blanco y negro, todo el suelo era de ladrillo, destacándose las innumerables lápidas sepulcrales que todavía existen debajo del actual piso.

1. Manuscritos de la antigua Cofradía de San Pedro.

A prueba de terremotos e intento de demoliciones es un milagro que nuestra hermosa catedral esté de pie. El arquitecto argentino Mario J. Buschiazso, reconocida autoridad en la materia, al dedicar un capítulo a la arquitectura colonial venezolana, dice: «Hora es ya de que las autoridades se preocupen de salvaguardar lo que aún resta, como una de las mejores y más sanas formas de acrecentar el amor a la hermosa patria del Precursor, del Mariscal de Ayacucho y del Libertador de media América».¹ Y esto quiero citarlo en el preciso momento en que la propia casa de Miranda está amenazada de la destrucción.

1. *Estudios de arquitectura colonial* (Buenos Aires, 1944), pág. 89.

ARTE EN COLOMBIA: EL SANTUARIO DE MONGUÍ*

POR

GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA

A corta distancia de la ciudad de Sogamoso, puerta de entrada hacia las fecundas llanuras ganaderas de Casanare, en la cima de la cordillera oriental, medio oculta entre farallones, prospera la población que aún ostenta el nombre del capitán indígena Monguí, antiguo resguardo aborígen, doctrinado por los padres franciscanos que allí erigieron el más notable de sus conventos colombianos y una iglesia grandiosa, cuya situación, avasallando aquellas soledades, hace evocar, guardadas proporciones, el Escorial español (fig. 28).

* BIBLIOGRAFIA.—Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Sec. «Conventos» y «Fábricas de Iglesias». Archivo de la Notaría de Sogamoso (Depto. de Boyacá). Cita del Padre Siabato en su libro sobre *La Coronación de la Virgen de Monguí*, 1928.

Relación circunstanciada de la fundación de los Conventos de Franciscanos de la Nueva Granada, escrita en el año de 1789 y publicada en Bogotá, en 1852, por Fray Almansa, o. f. m.

Basilio Vicente de Oviedo: *Cualidades y Riquezas del Nuevo Reino de Granada*. Ed. de la Biblioteca de Historia Nacional, vol. XLV, con un prólogo de Luis Augusto Cuervo.

La magnitud arquitectónica de la iglesia y del claustro se acrecienta ante la consideración de cómo en aquel lugar de corto vecindario en todos los tiempos, se pudieron obtener los recursos necesarios para emprender tamaña obra que, desgraciadamente, no pudo ser concluída con la perfección inicial. Labrar tal cantidad de sillares como los requeridos, acumular tantos elementos como fueron necesarios, sólo se explica por el anhelo de los fieles y de los frailes de superar al otro gran santuario boyacense, el de Nuestra Señora de Chiquinquirá, de tanta fama en el Nuevo Reino de Granada.

Mientras los dominicos propagaban el culto de la imagen chiquinquireña, lienzo que providencialmente se renovó en su original frescura, los franciscanos elevaban el templo de Monguí para venerar en él una bella imagen flamenca de la Sagrada Familia descansando de su huída a Egipto, regalo de un monarca español para los indígenas de Monguí, parcialidad que dió su nombre a la venerada efigie.

Los orígenes de la iglesia datan del siglo xvii. La espléndida estructura amenazaba ruina en el año 1730, lo que hizo indispensable la demolición de una parte de ella que, a falta de documentos, no es posible establecer.

Tan excelente monumento recibió impulso definitivo a partir del año 1733 a instancias del guardián fray José Camero de los Reyes, que consagró su entusiasmo a la magna empresa arquitectónica, concluída casi totalmente treinta y tres años más tarde bajo la dirección del maestro Martín Polo Caballero, quien contrató la obra según escritura otorgada en Sogamoso en el año de 1733.

El estilo de la hermosa portada (figs. 30 y 31), de arco romano, corresponde al renacimiento. La flanquean dos columnas de fuste acanalado en los dos tercios, coronadas por capiteles corintios. El friso del entablamento, ausentes los clásicos triglifos, está decorado con florones y el eje con una cabeza alada de excelente escultura.

Las enjutas llevan roleos que armonizan con los de los basamentos. La cornisa descansa sobre una moldura de rosario. El segundo cuerpo, francamente barroco, lo forman dos arcos encuadrados entre dos esbeltas columnas de fuste estriado que sostienen un frontón partido en cuyo tímpano se abre un rosetón calado. La cornisa está coronada por dos pirámides con bolas y en el vértice se erige una talla del Crucificado. Se superpone al todo un coronamiento que acusa falsamente las vertientes de la techumbre y sobre el cual se eleva el segundo cuerpo del frontis de la iglesia.

Contrasta notablemente con el primer tramo el mal gusto del segundo que, construido con posterioridad, rompe definitivamente con la armonía de la hermosa fachada para dar lugar a ingenuidades y caprichos arquitectónicos y decorativos de estirpe aborígen. En él se abren, en el primer tercio, dos hornacinas ocupadas por imágenes de labra mediocre; una cornisa dentelada señala el segundo tercio en el cual hay un nicho mayor y dos ventanales exóticos; en medio del tímpano que corona la fachada ábrese otra ventana enmarcada.

El primer cuerpo de la fachada descrita, es de magnífica obra de sillería; la enriquecen emblemas heráldicos que combinan los símbolos de la comunidad franciscana, de España y de la provincia de Tunja. Sobre la cornisa que determina el canon de los dos gallardos cubos, dignos de la fachada, avanzan nueve canes de piedra labrada, en cada uno, destinados, sin duda, para recibir el piso de dos balcones corridos a que darían acceso los ventanales de arco peraltado que se abren en el muro del segundo cuerpo. Los torreones culminan de orden corintio, con entablamento de resaltos y cornisas. Este tercer cuerpo construido en ladrillo, contrasta con los dos principales de rica piedra. Una inscripción en el escudete de los hermosos emblemas que relieves la sobriedad de los cubos, indica el año de 1699 como el del comienzo de su fábrica.

Una escalinata de tres alas, encerrada por pretils románicos de mampostería, da acceso a la iglesia por el centro y los costados.

El muro izquierdo de la iglesia está reforzado por bastiones unidos entre sí por lienzos de «tapia pisada» a manera de sobradillos que producen un efecto original.

El interior de la iglesia es de tres naves de testero plano. En el crucero se eleva una cúpula octogonal coronada por un chapitel; los ventanales del último cuerpo, cegados inútilmente, están enmarcados exteriormente por medias columnas pareadas. La planta es de cruz latina y la estructura basilical. Los arcos del crucero son de grande esbeltez y arrancan de pilastras magníficas. Arcos de medio punto moldurados separan las naves, en cada una de las cuales se abren seis altares pobremente ornamentados, como toda la iglesia, pero ricos por constituir casi todos sus retablos interesantes obras pictóricas de la primera época del insigne pintor santafereño Gregorio Vásquez (1638-1711), pintadas y firmadas en el año de 1671.

En el sencillo retablo mayor, de tres calles y dos cuerpos de entablamento clásico y columnas y hornacinas con veneras barrocas, se tributa culto a la histórica imagen de la Sagrada Familia, en la Huída de Egipto, donada a la doctrina indígena franciscana por la generosa piedad de Felipe II, enriquecida con gracias pontificias, venerada del pueblo colombiano y celebrada y coronada como Reina del Departamento de Boyacá en el año de 1929.

Al amparo de la histórica Patrona, cuya pintura estuvo en otro tiempo recubierta de ropajes y de joyas, encajes y filigranas, lo que fuera simple doctrina indígena y casa de reposo para los misioneros franciscanos de Casanare, alcanzó por real cédula de 1702, ejecutada muchos años después, la categoría de Convento, con cuyo estímulo surgió en aquellas empinadas serranías el monumento que es admiración de cuantos tienen la fortuna de visitarlo.

Anexo a la iglesia se eleva el claustro (fig 29), obra de gusto clásico, según los cánones de Juan de Herrera, desarrollado en planta cuadrada, en arcadas sobre pilares en los dos pisos que re-



FIG. 28.—Iglesia de Monguí (Boyacá, Colombia).



FIG. 29.—Claustro del convento de Monguí y cúpula de la iglesia.

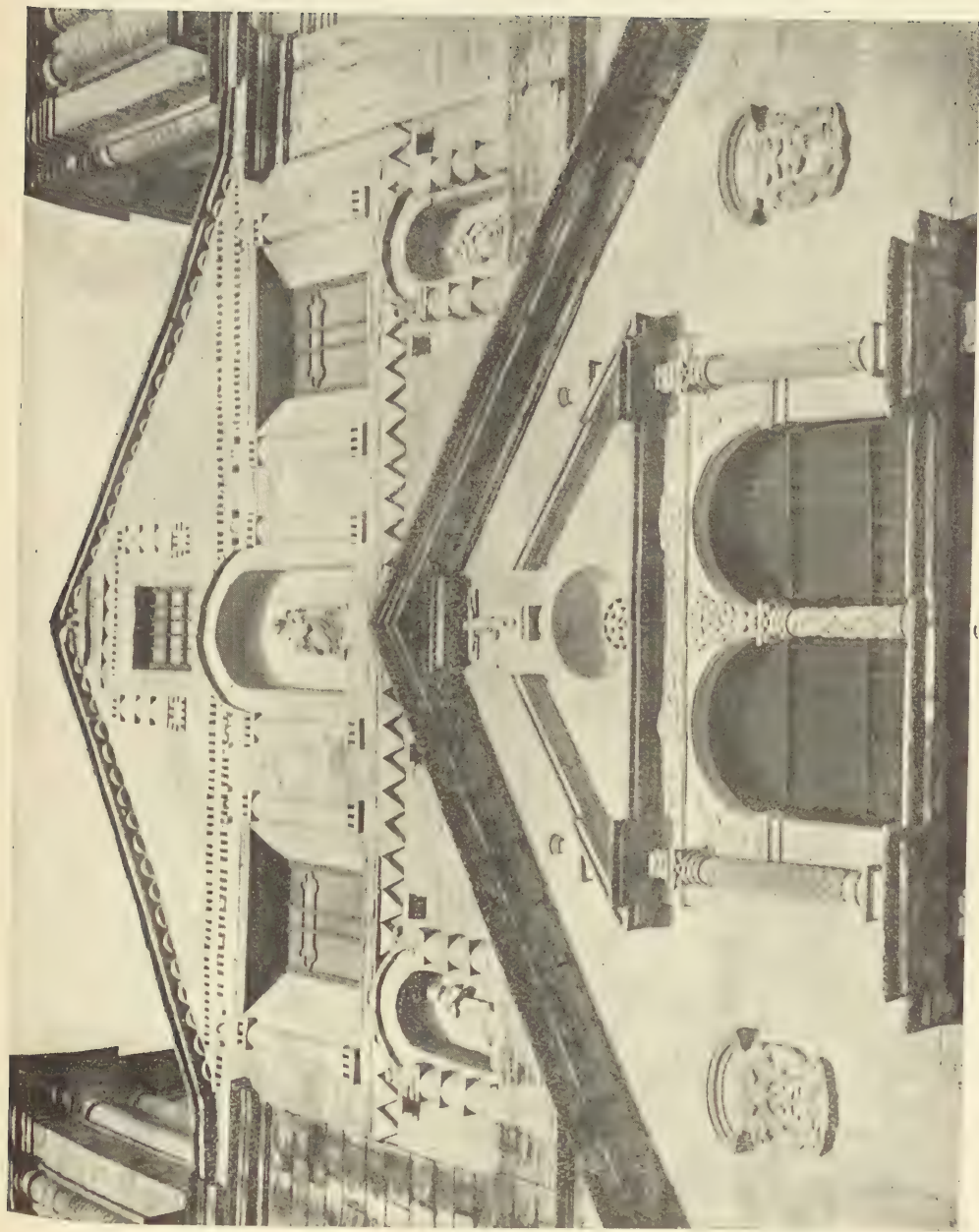


FIG. 30. —Detalle de la fachada de la iglesia de Monguí.

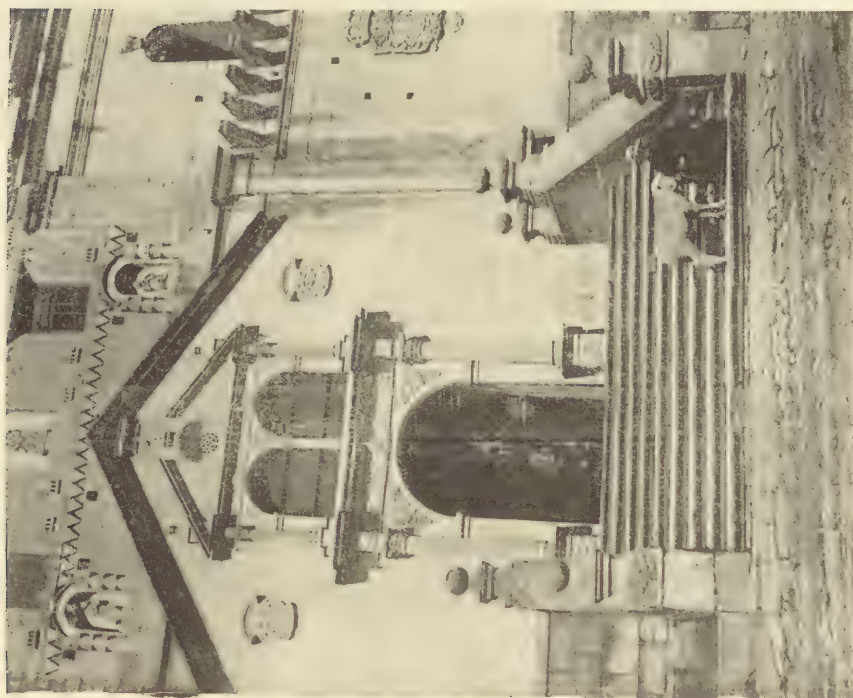


FIG. 31.—Portada de la iglesia.

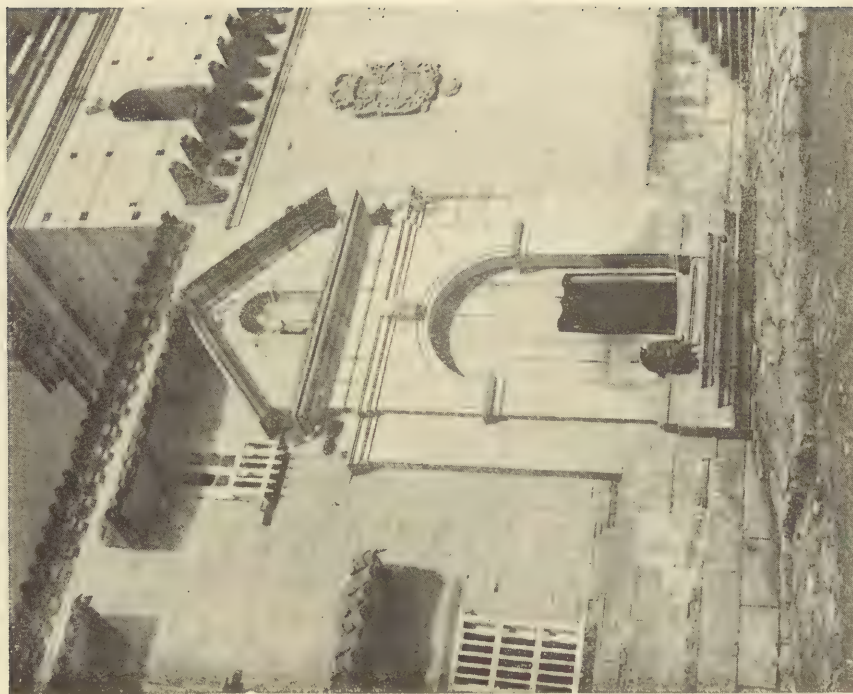


FIG. 32.—Portada del convento.

cuerdan, guardadas proporciones, patios españoles como los del Palacio de Aranjuez o la Casa Lonja de Sevilla y, en alguna vaga manera el grandioso claustro de los Evangelistas del Escorial. Parecido y magnificencia acrecentados si se considera la gran escalera que da acceso al claustro alto, la que, desde la época de su construcción ha sido considerada sin igual en el antiguo Nuevo Reino de Granada.

Cada lado del patio consta de seis ejes constituídos por otros tantos pilares que se elevan hasta la cornisa que separa el segundo cuerpo de canon más reducido. Los arcos de medio punto, cornisados, están sostenidos por dos pilastras adosadas, de una elevación igual a la mitad del pilar. El claustro alto se forma con iguales elementos, pero aquí los arcos son carpaneles encuadrados entre pilares que se elevan a la altura media de los del claustro bajo.

Otros atractivos artísticos ofrece este célebre claustro boyacense. Hay en el piso bajo de la portería una columna monolítica de fuste labrado en estilizado laurel, que sostiene la arquería del corredor de acceso. La fachada de la casa tiene una portada que acusa el mismo arquitecto de la portada de la iglesia: esbelta y sobria se abre entre dos pilastras embebidas, coronadas por incipientes pirámides (fig. 32). Sobre el cornisamento clásico, se eleva el coronamiento triangular, ricamente moldurado que protege la bella hornacina que ocupa el eje del tímpano y está dedicada a San José, graciosa imagen labrada en piedra. Una cabecita de ángel completa la decoración del frontón agudo y de la portada. Muy gratos los balcones de la fachada, protegidos los del piso bajo por balaustradas y amparados por sobradillos que ornamentan la sencillez del aspecto exterior del claustro, al igual de los del segundo piso, cuyo tejado descansa sobre un rosario de ménsulas ornamentales. Dignos de mención especial son la cocina y el refectorio. En aquélla la campana de la estufa es una magnífica cúpula sostenida por cuatro columnas y coronada por una linterna abierta que forma la chi-

menea. El fregadero, labrado en monolito, está hermosamente tallado, lo mismo que el lavamanos del refectorio.

Honor de los hijos de Monguí, ejemplo y estímulo para todos, es el celo con que han sabido guardar y aún defender a mano armada, los tesoros artísticos del santuario entre los cuales se destacan la serie magnífica de pinturas de Gregorio Vásquez y los notables Macabeos de las pechinas de la cúpula.

Este artículo se ilustra con fotografías originales del arquitecto Sr. Miguel A. Rodríguez C., de Bogotá.

CONVENTOS DE MONJAS EN NUEVA ESPAÑA: OAXACA Y GUADALAJARA

POR
JOSEFINA MURIEL

El convento de capuchinos del Sagrado Corazón de Jesús de la ciudad de Antequera, hoy Oaxaca, fué fundado a instancias de los vecinos de dicha ciudad para tener una institución en que pudiesen profesar las jóvenes pobres que carecían de dote.

El trato con las capuchinas españolas que iban a Guatemala para fundar el convento de Nuestra Señora del Pilar llenó de admiración a los oaxaqueños, quienes, al tiempo que aplaudieron sus virtudes, vieron en ellas el prototipo de monjas necesarias para la obra que deseaban hacer. Las capuchinas no tenían rentas, no exigían dotes, vivían de la caridad pública.¹

El año de 1731 empezaron a llegar al Consejo de Indias las peticiones de licencia que hacían la ciudad, el clero y los vecinos más distinguidos. Se recogieron limosnas que llegaron a alcanzar la suma de veinticuatro mil setecientos pesos y el obispo, para facilitar la obra, hizo donación de la ermita de San José. Con el dinero reunido se compraron los solares que la rodeaban y se edificó el

1. Muriel, Josefina: *Conventos de Monjas en la Nueva España*, Méjico, Editorial Santiago, 1946, pág. 212.

convento.¹ El proyecto de él fué encomendado al alcalde del gremio de los alarifes Manuel Banega, al veedor del mismo oficio Agustín Manuel y al maestro de arquitectura Nicolás Muñoz.²

El plano realizado por ellos nos muestra un tipo de construcción perfectamente de acuerdo con el ambiente de una ciudad de clima tropical (fig. 33). El convento consta sólo de una planta baja con amplios claustros rectangulares a cuyo alrededor se encuentran las oficinas conventuales. Al centro jardines con árboles y fuentes, llenos de sol, sin sombra de muros altos.

Raro es encontrar entre los edificios conventuales algunos de este tipo, pues la mayoría constan de dos plantas quedando sus patios o jardines encerrados entre los altos muros.

El terreno en que se levantó el convento medía cincuenta y siete varas de Norte a Sur y otras tantas de Oriente a Poniente, calculándose el costo del edificio en dieciseis mil pesos.

El convento se hizo rodeando, por decirlo así, la ermita de San José. Se aprovechó la orientación de ella, que era casualmente la de las iglesias monjiles, conservándose libre un muro lateral con sus dos portadas. El coro alto de la ermita se cubrió con rejas y celosías, y la antigua sacristía se modificó para hacer de ella el coro bajo de las monjas.

Siendo este convento una construcción adecuada desde los cimientos presentaba la belleza de un todo armónico y homogéneo del que carecen la mayoría de los conventos de monjas.

El rey aprobó esta institución el 12 de octubre de 1734, pero

1. Informe dado por el Consejo de Indias al Rey en 1734 sobre la fundación de las Capuchinas de Oaxaca. Archivo General de Indias, Sevilla: Audiencia de Méjico, 699.

2. Informe de los vecinos y religiosos sobre la conveniencia de fundar un convento de capuchinas en Oaxaca. Archivo General de Indias, Sevilla: Audiencia de Méjico, 711.



FIG. 34.—Portada de la iglesia de Santa Mónica, en Guadalajara.

el convento se inauguró hacia 1740, fecha en que posiblemente se concluyó el edificio.¹

* * *

La fundación del convento de Agustinas de Guadalajara a principios del siglo XVIII, debió su existencia al distinguido jesuita P. Feliciano Pimentel.

De todas las numerosas obras que en favor de las niñas y jóvenes de la Nueva Galicia realizó, la que ha hecho perdurar su nombre es la del monasterio de Santa Mónica, cuyo templo es uno de los más bellos de México. Su idea fué reunir un grupo de niñas y educarlas en una vida de tan alta perfección, que pudiesen ser la base de un convento de recoletas.

Las recogió en la casa de un virtuoso hombre llamado Martín de la Cruz, las hizo vivir en clausura y procedió a formar el monasterio. Para la parte espiritual se puso en comunicación con el obispo de Puebla don Manuel Fernández de Santa Cruz, quien poco antes había fundado en aquella ciudad un convento de recoletas agustinas, bajo el título de Santa Mónica. Así conoció a fondo el espíritu de aquella institución y pudo infundirlo en las recogidas.

Deseando que aun la obra material fuese como la poblana, envió a un arquitecto tapatío a que *mapease* el edificio e hiciese una obra idéntica en Guadalajara.²

A su idea de la fundación asoció a distinguidas personas de

1. Relación de licencias concedidas para las fundaciones de conventos desde el año de 1710 en el Reino de Nueva España. Archivo General de Indias, Sevilla: Audiencia de Méjico.

2. Mota Padilla, Matías: *Historia de la conquista de la Nueva Galicia*. Impresa en Méjico, 1870. Cap. XXIV.

aquella ciudad, como lo fueron principalmente don José de Gamboa, a quien se dió el patronato por ser el que prestó mayor ayuda, y concurrieron con sus donativos don Miguel de Amezcúa, don Juan de la Puente, don Francisco Sánchez Coz y el bachiller don Juan de los Ríos, depositario de las limosnas.

El edificio del convento, según consta en la documentación existente en el Archivo de Indias, no fué construído expreso desde los cimientos como afirman Mota Padilla y otros cronistas, sino que fué una adaptación hecha de las casas donadas por don José de Gamboa.

El testimonio de dos españoles, maestros en el arte de la arquitectura, Joaquín Gutiérrez, maestro mayor de la Catedral de Guadalajara e Isidoro Henríquez del Castillo, que por orden de la Audiencia inspeccionaron el edificio, nos hace saber que se unieron un grupo de casas derribando muros y se adecuaron a su nuevo destino levantando otros hasta dejar un gran convento que abarcaba una cuadra entera.¹

El fundarse los conventos en casas ya existentes, tenía el inconveniente de que las construcciones antiguas, por ser de adobes en su mayor parte, se destruían pronto, y las monjas se veían en la necesidad de edificar nuevo monasterio. En Santa Mónica no sucede así, pues las casas donadas por el bachiller don José de Gamboa² eran magníficas y se hallaban construídas con «piedra de cantería y cal» y tenían todos los techos de «madera de la provincia» que según los maestros era la mejor que podía darse. A la resistencia

1. Instrumentos que justifican parte de la cantidad que hay efectiva para la fundación del convento de religiosas recoletas agustinas en la ciudad de Guadalajara. Archivo General de Indias, Sevilla: Audiencia de Guadalajara, 209.

2. El Cabildo, Justicia y Regimiento de la ciudad de Guadalajara en el reino de Nueva Galicia piden al Rey licencia para la fundación del convento de Santa Mónica de agustinas que pretende hacer en la dicha ciudad don José de Gamboa y el capitán don Miguel de Amezcúa. Archivo General de Indias, Sevilla: Audiencia de Guadalajara, 209.

de los materiales unían la riqueza de su bella arquitectura destacada en las arquerías de sus corredores altos y bajos y en las portadas exteriores e interiores, todas con hermosa sillería labrada «a toda costa».¹

Al lado de este testimonio, lo de *mapear* el convento poblano para reproducirlo en Guadalajara creo que debe de haberse concretado en realidad a hacerlo lo más semejante posible. No puede haber resultado idéntico porque el primero se hizo desde los cimientos exprofeso. Sin embargo es posible que resultara muy semejante porque las residencias y los monasterios tenían una disposición parecida. En ambos, la construcción se desarrolla alrededor de un patio rodeado de galerías.

Las instancias para fundar el convento las inició el P. Pimentel desde el año 1700. La petición de permiso la apoyó el Obispo, y el Cabildo de la ciudad de Guadalajara. Las beatas suplicaban al rey, y aun el Cabildo de la ciudad de Zacatecas insistía, pues no habiéndoseles permitido convento de mujeres por ser ciudad minera, deseaban que las jóvenes zacatecanas encontrasen en el pretendido la facilidad de ser religiosas. La virreina Duquesa de Alburquerque y las órdenes religiosas, piden también la erección del monasterio de Santa Mónica.

El consejo rechazó constantemente las peticiones basándose en un Decreto real. Pero las instancias siguieron y lograron en 1718 la real licencia.²

Inaugurado el convento hacia 1720, se tuvo en él una capilla provisional en tanto se levantaba una suntuosa iglesia, como la deseaba el P. Pimentel. Mucho se preocupó el buen jesuita en con-

1. Informe del Consejo al Rey sobre la pretensión de fundar el convento de Santa Mónica en la ciudad de Puebla. Archivo General de Indias, Sevilla: Audiencia de Méjico, 699.

2. Consulta del Consejo sobre la fundación de Santa Mónica en la ciudad de Gnadalajara. Archivo General de Indias, Sevilla: Audiencia de Guadalajara, 70.

cluirlo, pero comprendiendo que su avanzada edad y su poca salud le impedirían terminarla, trabajó con gran ahinco para lograr, al menos, dejarla tan adelantada que los que la siguieran no pudieran ya variar el orden que él le había dado.

Para la edificación de la iglesia se recogieron limosnas constantemente y por muchos años. De tal manera que como testimonio de la generosidad de esa ciudad para las obras del servicio de Dios, se cita en diversos procesos e informaciones el hecho de que siendo la iglesia obra tan costosa por el derroche de trabajo de cantería que había en ella, se edificó íntegra con las limosnas públicas.

Falleció el P. Feliciano Pimentel el año de 1833 dejando este famoso templo a punto de concluirse. A su tenacidad, a su constante esfuerzo debe Méjico una de las mejores obras de la arquitectura novohispana (fig. 34).

AZULEJOS SEVILLANOS EN LIMA

POR

ANTONIO SANCHO CORBACHO

Entre las ciudades que el impulso colonizador de España levantó en las tierras americanas, fué Lima una de las principales y de las que conservan una fisonomía más parecida a la de las bellas ciudades andaluzas.

Las casi fabulosas riquezas del Perú, atrajeron desde los primeros momentos de la fundación de la ciudad la afluencia de colonizadores que difundieron después por la Metrópoli las excelencias de aquella nueva *Tierra de promisión*, pletórica de abundancias de toda índole.

La prosperidad de la ciudad hace surgir muy pronto la necesidad de alhajar sus templos y mansiones palaciegas con bellas obras de arte, acudiendo para ello a la Península y los mejores artistas andaluces, como Martínez Montañés o Zurbarán, trabajan intensamente para ella y allá se exportan retablos, estatuas, pinturas, etcétera, pese a la gran dificultad que representaba su transporte a través de un largo y accidentado viaje.

Entre estas obras andaluzas enviadas a Lima, ocupan un lugar

muy destacado los productos de las alfarerías trianeras¹ y entre ellos los zócalos de azulejos que en decenas de millares, embalados en cajones, atravesaron el Atlántico y medio continente americano para acusar aún más, con su riqueza de color, el carácter andaluz de la bella ciudad del Pacífico.

Dos grandes conventos limeños conservan todavía las dos más ricas colecciones de zócalos de azulejos que existen en la ciudad procedentes de las alfarerías sevillanas, el de Santo Domingo y el de San Francisco.

En el primero adornan los muros del patio principal y los frontales de cuatro altares situados en los ángulos del mismo. Están fechados en 1586 y 1604, citando el P. Zárate este último año y el de 1606 como fechas en que tuvo lugar su transporte desde Sevilla.²

Hoy se puede agregar también a estos datos el nombre del autor de estos zócalos, Hernando de Valladares, maestro de hacer azulejos, con taller en Triana e hijo de otro alfarero del mismo nombre y apellido, determinándose además con exactitud el año en que fueron hechos.

Valladares, el azulejero más importante de Sevilla en el primer cuarto del siglo XVII, contrató en 7 de mayo de 1604³ con fray

1. Son numerosas las referencias documentales que conozco de envíos de grandes partidas de *botijos peruleros* —vasijas panzudas vidriadas de color verde— en las que se transportaban a las Indias el aceite y el vino.

Advierto que sólo pretendo en este trabajo dar a conocer un documento interesante sobre uno de los conjuntos cerámicos más importantes de Lima, el estudio de la azulejería sevillana en Lima queda reservado hasta tanto pueda disponer de un material gráfico completo.

2. Gómez Zavala: *El convento de Santo Domingo, en Lima precolombina y virreinal*. Zárate: *La basílica y convento del Rosario*, Lima, 1938. Meléndez, dice que se hicieron en Sevilla en 1600: *Tesoros verdaderos de las Indias*, I (Roma, 1681), pág. 60.

3. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Of. XXI. Libro 2.º de 1604, fol. 390-393.

Francisco de Vega, definidor de la Orden de Santo Domingo en la Provincia de San Juan Bautista del Perú, la obra de una considerable cantidad de azulejos «para la obra y olnato» de su monasterio, y aunque no cita el contrato la advocación de aquél, es fácil suponer que fuese el de Santo Domingo de Lima, el principal que la Orden tenía en el Perú.

El encargo hecho por el P. Vega era de mucha enjundia; se trataba de «treyn ta mill açulejos quadrados a doce marauedis, diez y seys mill adeseras a seys marauedis, treyn ta mill verduguillos a quatro marauedis, tres mill aliçares a veynte e dos marauedis, quinientos e sesenta de subientes a doce marauedis, quinientos e cinquenta açulejos mas para quatro altares conforme a los que estan en el claustro del monesterio de San Pablo de esta ciudad a precio de doce marauedis», cantidad muy considerable y con la que podría cubrirse una superficie aproximada de 250 a 300 metros cuadrados.¹

Para la mejor colocación de estos zócalos comprometíase también Valladares «a dar trasa de los paños e de la obra como an de estar para que sea modelo del oficial que los a de poner e asentar en las paderes e partes donde se an de asentar en las yndias para el monesterio donde se hace», obligándose a llevar a su casa un pintor para que hiciese la dicha traza.

Un último encargo aceptó el ceramista y muy importante: «yo el dicho Hernando de Valladares me oblige a pintar en un paño un mapa dandome el modelo donde lo e de sacar y esto a de ser al prescio que los demas dandome unas medias de seda demas de la paga urdinaria».

La obra quedó terminada a satisfacción del definidor Vega en

1. Como aclaración de la terminología citada debo decir que los verduguillos son los listeles azules o verdes que separan las guardillas o paños; adeseras o adeferas son los azulejos cuadrados pequeños que alternan con otros mayores en la composición; los azulejos de subientes eran los que decoraban el interior de las pilastras separativas de los paños.

19 de marzo del año 1605, como consta por la diligencia de cancelación del contrato citado.

Por desgracia, no poseo fotografías de este gran conjunto cerámico, que me hubieran facilitado su comparación con los motivos ornamentales utilizados en los azulejos sevillanos; las vistas generales del claustro, que reproducen Zárata y Gómez Zabala, no permiten ver los zócalos en forma que garantice su estudio. El primero de los autores citados publica el frontal de Santo Domingo y el de la Virgen del Rosario (figura 36), ¹ correspondiente a los retablos de la Adoración de los Reyes y la Presentación de Jesús al Templo, situados en los ángulos del patio; conozco también los dos frontales que adornan los altares de la Encarnación y el Nacimiento, pero en fotografías de tan reducido tamaño que no permiten su reproducción, y algunos pequeños fragmentos del zócalo. ²

La filiación sevillana de estos cuatro frontales ³ y otros motivos empleados en estos azulejos, no deja lugar a dudas; los casetones, las labores con cintas, los temas vegetales y las cartelas son típicos de los azulejeros sevillanos. Ahora bien, de los cuatro frontales sólo uno que conserva intacta la estructura primitiva, puede adjudicarse al taller de Valladares, los otros tres fueron modificados o desde un principio no se organizaron debidamente. El primero —que corresponde al altar del Nacimiento— se compone de un faldón superior con sus flecos y dos jambas a los lados, que enmarcan un rectángulo que, generalmente, ostenta una figura, en este caso la Virgen con el Niño dentro de una bella cartela; su coloración, fondos blancos y amarillos, y sus motivos ornamentales enca-

1. Ob. cit.

2. Debo el conocimiento de estas fotografías y las que se reproducen a mi querido amigo don Enrique Marco, a quien agradezco su ofrecimiento.

3. Deben tener de tamaño aproximadamente 1 x 1,20 mts. El frontal de la Virgen del Rosario que se reproduce, está fotografiado sin filtro y sus colores no tienen la valoración exacta.

jan perfectamente en la obra de Valladares, existiendo en Sevilla numerosos modelos semejantes.

Los otros tres frontales se diferencian fundamentalmente de éste; están formados con azulejos de diversas labores dispuestos en forma que recuerdan la estructura del anterior, pero sin la organización armónica del conjunto que caracteriza a aquél que recuerda a sus modelos originales en telas bordadas. Dos de ellos conservan la cartela central con las figuras de la Virgen del Rosario (altar de la Presentación) y de Santo Domingo (altar de la Adoración de los Reyes) y en el de la Encarnación no existe, y se forma con azulejos muy diversos. Así como las cartelas de la Virgen del Rosario y Santo Domingo son de trazado análogo a la del frontal citado del altar del Nacimiento y las creo del mismo taller, los azulejos de estos tres frontales, por el contrario, ostentan unos dibujos más estilizados y por ello menos naturalistas que aquél, que fueron utilizados ampliamente en los últimos decenios del siglo xvi en la cerámica sevillana, especialmente de 1575 a 1590,¹ siendo rarísimo su empleo en la centuria siguiente, incluso en sus primeros años.²

Si es cierto, como afirma Gómez Zavala,³ que en el cenobio limeño existe un grupo de azulejos fechados en 1586, es posible que los de estos tres frontales pertenezcan a este grupo, pues sus motivos ornamentales corresponden claramente a ese año. La solución queda reservada a los críticos limeños, lo mismo que la localización del mapa citado en el contrato, cuya existencia sería de gran valor, no sólo como pieza cerámica sino por su interés cartográfico.

Valladares en sus obras que se conservan en Sevilla, empleaba con más profusión los temas de grutescos, clavos y cintas blancas

1. Vid. A. Sancho Corbacho: *La Cerámica Andaluza*, láms. 84 y 85.

2. Debo advertir también que el tamaño del azulejo en estos años es de 125 a 130 mm. y en el siglo xvii suelen ser siempre de 130 a 135 mm.

3. Ob. cit.

formando rombos atravesados por tallos vegetales muy jugosos, y y de ellos existen azulejos en el claustro dominico. A un lado y otro del retablo del Nacimiento pueden verse estos tres tipos de cintas, clavos y grutescos, y junto al de la Encarnación, una pilastra ostenta los típicos azulejos de cabeza de clavo.

En la escalera principal del convento existen también unos paños de azulejos en los que se representan escenas de la vida de Santo Domingo (fig. 1), cocidos a fines del siglo xvii o principios del xviii. En ellos se aprecia claramente la mano de un alfarero alejado de los talleres sevillanos y preocupado por imitar sus modelos. La calidad misma del barro y esmaltes —por lo que puede apreciarse en la fotografía que publico— dan la sensación de ser muy inferiores a los de aquéllos. Los motivos ornamentales de frisos y plintos son bien elocuentes en este aspecto; ellos pretenden imitar a los mismos que son típicos en Sevilla a fines del xvi y principios del xvii, como pueden verse en el claustro de San Francisco de Lima (fig. 35) y que, probablemente, se encontrarán también en el de Santo Domingo.

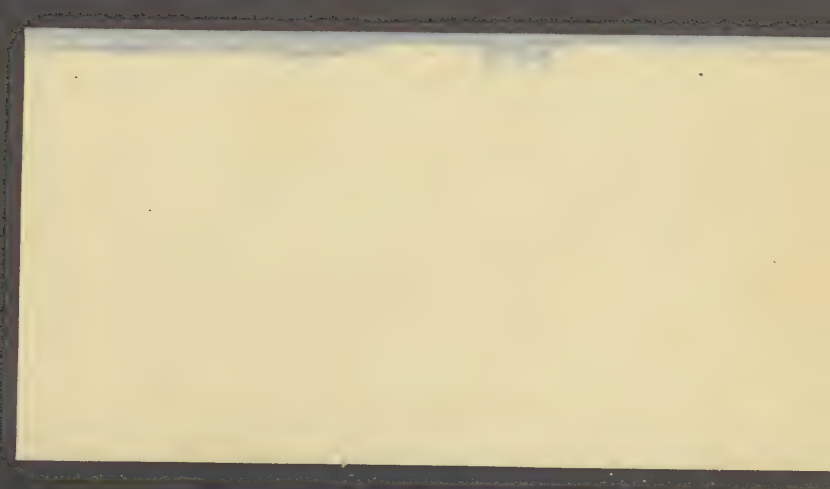
La misma composición central es muy poco frecuente en los azulejos sevillanos; la frondosidad de la vegetación, y especialmente el ejemplar de ave que se repite entre ella no se utiliza en aquéllos. Todo ello me hace sospechar que sean obra de un azulejero limeño, ya fuese un Juan del Corral o un Díaz, que, como afirma Harth-Terrè, trabajaban en Lima en la segunda mitad del siglo xvii,¹ probando así cómo la belleza de los zócalos construídos con barro del Guadalquivir fructificaron en la hermosa ciudad que fundara Pizarro.²

1. *Artífices en el Virreinato del Perú*, 1945.

2. De desear es que esta gran colección de azulejos sea debidamente fotografiada, en conjunto y pormenores de cada uno de los dibujos empleados, y que la identificación de su autor pueda servir de punto de partida para un estudio completo de la azulejería en Lima.

ERRATA

En la página 102 donde dice: (fig. 1) debe leerse (fig. 35),
y (fig. 35) debe decir (fig. 37).



La otra gran colección de azulejos se encuentra en el convento de San Francisco, el monasterio más importante de Lima. Por el gran claustro, en la portería y en el patio de la Casa de Ejercicios, se distribuyen millares de azulejos formando zócalos, frontales y grandes pilastras con figuras de santos de la Orden, que el Marqués de Lozoya consideró como la más hermosa colección que puede verse en la misma España.¹

Hace pocos años fueron dados a conocer por el historiador del gran monasterio limeño P. Gento Sanz,² quien en su obra rechaza las supuestas intervenciones de la india Huanca y de Alonso Godínez en la adquisición y construcción de los citados zócalos, así como la manufactura de azulejos por este último en el propio convento.³

La procedencia sevillana de estos azulejos es indudable; lo atestigua en primer término la inscripción que ostentan: *Fray Juan Gómez y sus bienhechores de Lima enviaron por estos azulejos a Sevilla*, y en cuanto a los motivos empleados en su ornamentación, grutescos, clavos, lacerías, etc., son iguales a los sevillanos, relacionándose íntimamente este gran conjunto cerámico con el del monasterio de Santa Paula de Sevilla. El claustro de éste

1. Gento Sanz, O. F. M.— *San Francisco de Lima*, 271.

2. Ob. cit. También mencionó estos azulejos el Sr. Hart-Terré en su artículo titulado *El azulejo, joya limeña*. El estudio de Gento Sanz es más acabado e interesante y a él acudo con frecuencia para redactar estas líneas.

3. Godínez, reo de pena capital, vió conmutada ésta por la obligación de residencia perpetua en el convento y colocación de estos zócalos, pero su distribución y colocación en el claustro no debía presentar muchas dificultades, ya que los zócalos venían acompañados de una traza para facilitar su composición, como se vió ya en los de Santo Domingo.

adorna sus muros con un alto zócalo donde se repiten en paños enteros motivos usados en San Francisco de Lima,¹ como los clavos, el ajedrezado amarillo y azul con alacranes blancos,² cintas blancas formando rombos, las pilastras y los frisos.

Interesante en extremo es el dibujo de florecillas menudas que reproduzco en la figura 37 y del que no conozco ningún ejemplar en Sevilla,³ aunque sí algunas variantes entre los de la colección del Museo de Bellas Artes de la capital andaluza.⁴

Como en el convento de Santo Domingo, aparecen en los ángulos del claustro franciscano unos altares con frontales típicamente sevillanos del primer cuarto del siglo xvii, de la clase de imitación de bordados, con sus bellos fondos de oro sobre el que destaca la ornamentación de azul cobalto intenso. Sólo conozco los dos que reproduce Gento Sanz,⁵ iguales a otros que se encuentran en diversas iglesias de la región sevillana, donde se conservan en número crecido, ya que fué un modelo de frontal muy usado en estos años. El frontal del altar de Santo Domingo, en la iglesia de Gibrleón (Huelva), es casi idéntico a éstos. Probablemente fueron cuatro los frontales del claustro limeño, de los que no sé si se conservan los otros dos además de los citados, es posible que no, ya que muchos azulejos de este tipo de frontales se encuentran distribuidos caprichosamente por las pilastras que separan los paños del claustro.

Aunque no se conoce al autor de estos zócalos, creo que se puede afirmar que proceden también del taller de los Valladares,

1. Sólo poseo de este gran zócalo la foto que se reproduce.

2. Puede verse un azulejo de este tipo en la figura 37 dentro del friso.

3. Puede que exista en la clausura de algún convento; quizás en el mismo de Santa Paula, del que no conozco toda la colección de temas empleados en sus zócalos.

4. A. Sancho Corbacho.—*La Cerámica Andaluza*, láms. 86 B y C.

5. Ob. cit.



FIG. 35.—Lima. Convento de Santo Domingo. Zócalo de la escalera.

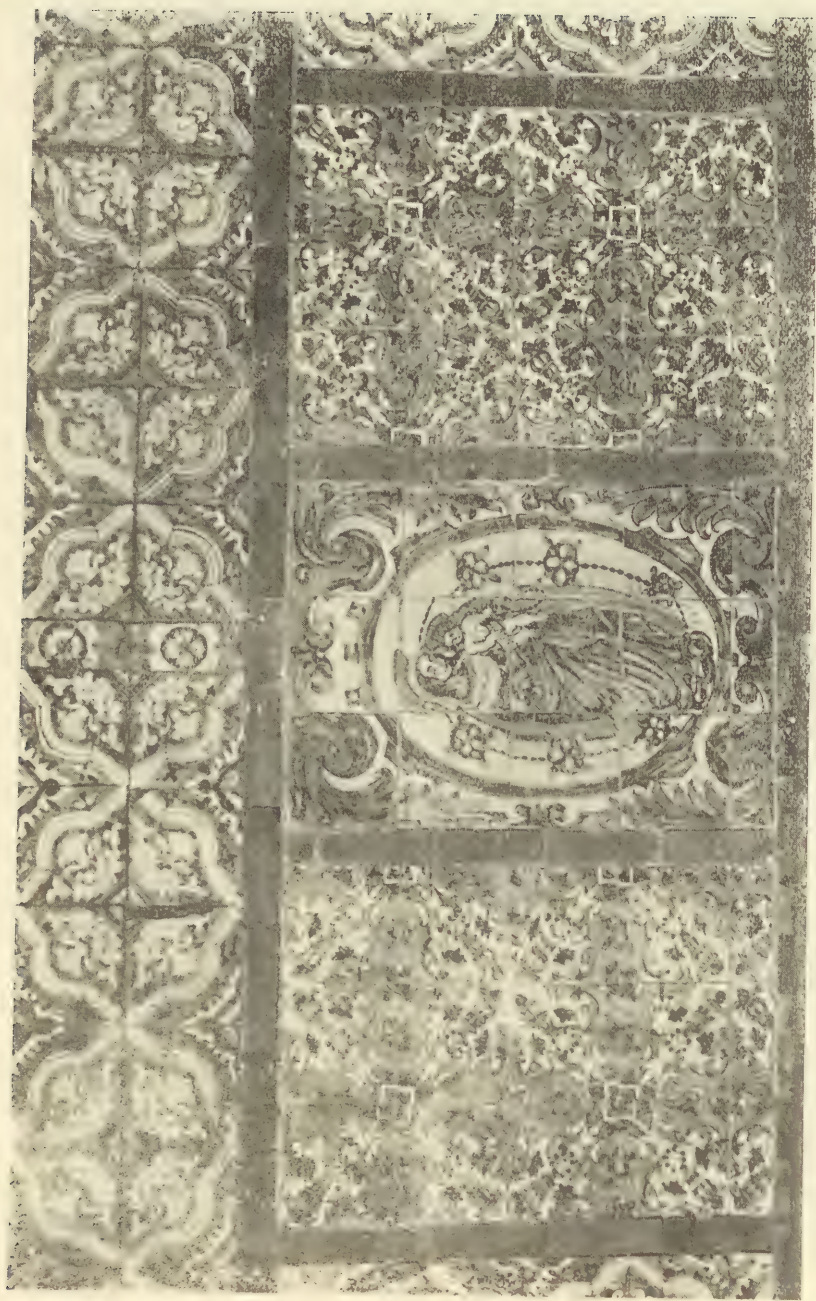


Fig. 36. — Lima. Convento de Santo Domingo. Frontal del altar de la Presentación.



FIG. 37.—Lima. Convento de San Francisco. Zócalo del claustro principal.



Fig. 38.—Lima. Convento de San Francisco. Zócalo del patio de la Casa de Ejercicios.

como los de Santo Domingo. Están fechados en 1620, año que marca el momento de mayor producción de esta alfarería trianera, que en 1617 había hecho probablemente los zócalos del claustro del convento de Santa Paula y que, en 1622, cobraba Hernando de Valladares los últimos pagos por los del convento de Santa Clara, también en Sevilla.¹ Con éstos se relacionan los frontales limeños por el tipo de ornamentación utilizado, pues en Santa Clara emplea Valladares con gran profusión el motivo de bordados azules sobre fondo amarillo, que ya se vió era característico de los frontales.

Mayor dificultad presentan en cuanto a su cronología los azulejos de la portería del convento franciscano. El historiador del monasterio nos refiere las vicisitudes porque atravesaron estos zócalos hasta su colocación,² con la inscripción del donante y su fecha, 1643. De ellos no conozco más que el trozo reproducido en la obra del autor citado, que conserva el final de la inscripción con el año. Su único motivo ornamental es de casetones ligeramente estrellados formados por una moldura al parecer blanca, indudablemente sevillanos y frecuentes en el último cuarto del siglo xvi; iguales a éstos se conservan todavía unos azulejos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedentes del monasterio de San Pablo y fechados en 1576;³ este mismo modelo se empleó también en el frontal del altar de la Presentación del convento de Santo Domingo.

Si la fecha de 1643 del zócalo de la portería del convento limeño es la de los azulejos, habría que pensar en una supervivencia de modelos que no se utilizaban ya en la azulejería sevillana de

1. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, II, pág. 235.

2. Gento Sanz, ob. cit., pág. 268.

3. *La Cerámica Andaluza*, lám. 85.

esos años, el friso formado por una especie de flor de lis es, por el contrario, típico de la segunda mitad del siglo xvii.

El mismo Gento Sanz ¹ menciona que hasta 1643 no fueron colocados los azulejos en la portería, creyendo que antes estarían en otro sitio o encajonados, y la inscripción que ostentan da a entender que en 1643 había fallecido el donante Jiménez Menacho.

Todo ello me hace sospechar que los azulejos de referencia sean más antiguos del citado año 1643, por lo menos los de este paño, único que conozco.

Un último grupo de azulejos se encuentra en el patio de la Casa de Ejercicios del propio convento de San Francisco. Aunque no tienen la importancia de los descritos forman un vistoso zócalo de metro y medio de altura alrededor del patio, distribuidos en paños rectangulares, en cuyo centro aparece la figura de un santo franciscano (fig. 38). Fueron llevados de España —dice Gento Sanz— por don Juan de Alva y Morviedro en 1801 y, en efecto, su ornamentación, el color blanco del fondo y la limpieza de su esmalte es propio del último cuarto del siglo xviii. Aunque de fabricación andaluza no son sevillanos, sino de la escuela gaditana, en cuya región tuvo mucha importancia la elaboración de esta clase de azulejos en la segunda mitad del siglo xviii. Algunos zócalos de las iglesias de Arcos de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda y Rota, todos de la provincia de Cádiz, tienen muchas analogías con estos de San Francisco.

1. Ob. cit., pág. 268.

IMPRESION Y VENTA DE LA FABRICA
DEL ESCORIAL EN LAS INDIAS

La lectura del interesante artículo titulado *Juan de Herrera en la Catedral de Méjico*, debido al catedrático de la Universidad hispalense don Enrique Marco Dorta,¹ ha traído a mi memoria dos reales cédulas dadas al celeberrimo arquitecto y relacionadas con las Indias, y que son pruebas que pueden robustecer la opinión de la influencia que el autor del Escorial ejerció en la arquitectura del Nuevo Mundo, donde su obra era conocida y estimada.

Estas dos reales cédulas, leídas por mí hace más de treinta años en el Archivo General de Indias, se refieren, la una a un privilegio otorgado al insigne arquitecto para vender e imprimir en las Indias *La fábrica del Escorial*, y la otra para vender la edición de las láminas de *El Escorial*.

No tengo noticias de que ambos documentos hayan sido publicados, y no me atrevo a afirmar que sean inéditos, porque es imposible de todo punto conocer la gran cantidad de libros, revistas y otras publicaciones similares que insertan en sus páginas do-

1. *Arte en América y Filipinas*. Sevilla, 1936, t. I, pág. 89.

cumentos de esa índole. Al menos, puede afirmarse que las cédulas de que hago gracia no son muy conocidas, ni aún de los que recientemente han escrito sobre Juan de Herrera. Así, no las encuentro citadas en la obra de Agustín Ruiz de Arcaute, titulada *Juan de Herrera, Arquitecto de Felipe II*; aunque si se dice que a la Ciudad de los Reyes, en el Perú, se enviaron trescientas colecciones de las láminas de *El Escorial*, que fueron llevadas en la nao Capitana en 1589, y de las cuales se hizo una reimpresión en 1619.¹

Al ir a copiar dichas cédulas para su publicación en ARTE EN AMÉRICA Y FILIPINAS, he tenido la contrariedad, sin duda, por haber equivocado la signatura, de no hallar el privilegio que alcanzó Herrera para vender en América las láminas del Escorial.

El otro privilegio, relativo a la impresión y venta en las Indias del libro del Escorial lo ofrezco a continuación, como curiosidad que puede interesar por igual a los historiadores del Arte como a los bibliógrafos hispanoamericanos.

Conviene advertir que Juan de Herrera había obtenido de Felipe II un privilegio para poder imprimir por término de quince años la *Fábrica del Escorial*, y, en su virtud, contrató con Pedro Perret, en el año 1584, la ejecución de las láminas. El libro, sin embargo, no se imprimió en Madrid hasta el año de 1589, llevando la licencia para la impresión la fecha de 15 de diciembre de 1588. El privilegio que ahora se publica tiene la data de Madrid de 12 de marzo de 1584, y dice así:

«El Rey = Por cuanto por parte de vos Juan de Herera, mi criado, me ha sido suplicado que teniendo consideración a lo que me habéis servido y servís, así en la fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real, como en otras cosas, fuese servido de daros licencia para que por tiempo de treinta años vos o la persona o per-

1. Agustín Ruiz de Arcaute: *Juan de Herrera, Arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1936, pág. 133.

sonas que vuestro poder hoviesen y no otras algunas, pudiesen estampar y vender en las Indias, islas y Tierra firme del mar océano la fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real en esta manera / cuatro designos que representan los cuatro lienzos de la dicha fábrica con todo lo que suben las torres y capillas della, una section o perfil de toda la dicha fábrica que representa la entrada della al templo y todo lo de dentro del dicho templo y perfil de la casa y aposento real; otra section o perfil que representa el Altar Mayor y el un lado del claustro grande con el perfil o sección del cuarto del Mediodía y el jardín y lo mismo del claustro del Cierzo y sus cuartos; una delantera principal del templo con las sectiones y y perfiles de todos los cuartos sobre el del Cierzo hasta el del Mediodía con las frentes de los patios y torres de las campanas; otro del templo puesto en perspectiva; cuatro designos de toda la fábrica que está en perspectiva mirada de cuatro lados della; un diseño del retablo principal; así de su ornato como de sus historias; tres designos del tabernáculo grande o custodia, uno de la parte de fuera, otro de la de dentro y una planta del suso tabernáculo; un diseño de la custodia pepueña que entra en el dicho tabernáculo, seis plantas de toda la fábrica, así templo como el demás edificio, una de las bóvedas, y otra del primer suelo o pavimento de la dicha casa al andar del templo y claustros; otro cuarto de los demás suelos y altos della hasta los desvanes de los tejados y todas las demás cosas que pareciesen ser de la dicha fábrica de San Lorenzo el Real, o como si la mi merced fuese; y habiéndose visto por los de mi consejo de las Indias las dichas estampas y designios, teniendo consideración al trabajo y ocupación que en ellos habéis puesto y al particular cuidado con que me habéis servido y sirve en lo tocante a la dicha fábrica, he tenido por bien de os dar licencia y facultad, como por la presente os la doy, para que vos o la persona que vuestro poder que para ello hubiesen, y no otros algunos, puedan estampar, imprimir y vender la dicha fábrica y cualquiera cosa della por tiempo de quince años contados

desde el día de la fecha desta mi cédula en adelante, so pena que cualesquier personas que sin tener vuestro poder estamparen o imprimiesen algo dello o lo hicieren estampar o imprimir y vender en las dichas Indias, islas y Tierra Firme del mar océano pierdan toda la impresión que hicieren o vendieren y los moldes y aparejos, incurran por cada vez en pena de cincuenta mil maravedís, de la cual la tercia parte sea para mi cámara y fisco y los otros dos por mitad para el juez que lo sentenciare y el denunciador; y mando a los mi virreyes, presidentes y oidores de las mi audiencias Reales de las dichas Indias, islas y Tierra Firme del mar océano, y a otros cualesquier mis gobernadores, jueces y justicias dellas que guarden y cumplan y hagan guardar y cumplir esta mi cédula y lo en ella contenido. Fecha en Madrid a doce de marzo de mil y quinientos y ochenta y cuatro años. Yo el Rey.=Refrendado de Ant.^o de Eraso».¹

SANTIAGO MONTOTO

1. Archivo de Indias: 139-1-12. Libro 27, folio. 80 vt."

LAS MUSALLAS O ŠARĪĀS HISPANOMUSULMANAS Y LAS CAPILLAS ABIERTAS DE NUEVA ESPAÑA

En el último número aparecido de la revista *Al-Andalus*, el ilustre catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, don Leopoldo Torres Balbás, publica un sustancioso trabajo titulado *Musallà y Šarī'a en las ciudades hispanomusulmanas*. Como la antedicha revista tiene su principal área de difusión en el campo de las letras y la arqueología hispanomusulmanas, y dado que en el estudio que ahora nos ocupa se aborda una cuestión enlazada con el arte hispanoamericano, creemos oportuno dar cuenta aquí de las conclusiones del mismo. A quienes interese ampliar estas referencias remitimos al artículo ¹ cuyo extracto, acomodado a nuestra finalidad, es como sigue.

Recibía el nombre de *musallà* entre los árabes, un oratorio al aire libre, situado cerca del recinto murado de la ciudad. En días señalados solía concentrarse allí el pueblo para hacer la oración en

1. Torres Balbás, L.: *Musallà y Šarī'a en las ciudades musulmanas*. En la «Crónica arqueológica de la España musulmana», n.º XXII. Rev. «Al-Andalus», vol. XIII, (1948), fasc. I, págs. 167-180.

común. Se comprende que en la mezquita mayor no era posible en las grandes solemnidades dar cabida a tan gran muchedumbre como se congregaba. Esto de un lado, y de otro la remota tradición de los santuarios al aire libre en Oriente, determinan la creación de la *musallà*, que, en esencia, estaba constituida por el amplio espacio consiguiente, un *mibrāb* o nicho, a veces abierto en un muro, que fijara la dirección hacia Oriente de la plegaria y, también, en ocasiones, a la derecha una plataforma para el sermón con una escalera de acceso.

La *musallà* se denominó en el occidente musulmán *sarī'a* y con tal nombre se advierte su huella en la toponimia de la España musulmana, donde, a causa de la propensión a sequías pertinaces, eran frecuentes las rogativas por las lluvias.

Aparte de este recuerdo en la toponimia, es posible que su influencia se haga extensiva a una disposición arquitectónica tan frecuente en Méjico y Guatemala, cual es la *capilla abierta*, cuya aparición se opera cuando grandes masas de indígenas se convierten al cristianismo, siendo de cabida insuficiente las iglesias en los días festivos. Estas *sarī'as*, aunque abandonadas, subsistían todavía en el siglo xvi. Nada de extraño tiene que los españoles en Nueva España recordasen en las capillas abiertas las *sarī'as* de la tierra natal.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO



UNIVERSIDAD DE SEVILLA



600905868

Cariaz
248

ARTES EN AMERICA FILIPINAS CUADERNO 3

+ colorchecker classic



+
calibrite

100mm